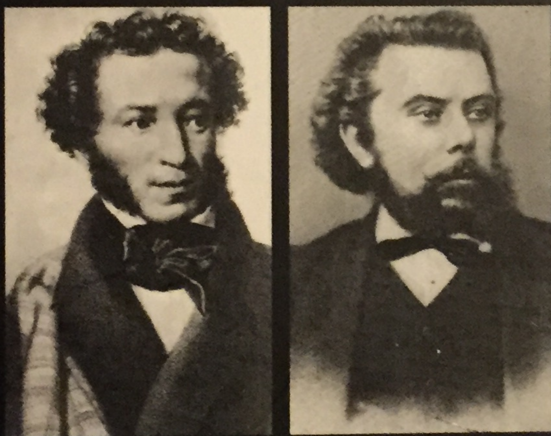
MEZŐSI MIKLÓS

ZENE, SZÓ, DRÁMA

SZÍNJÁTÉKOK ÉS SZÍN(E)VÁLTOZÁSOK



KIJÁRAT KIADÓ

MEZŐSI MIKLÓS

ZENE, SZÓ, DRÁMA

MEZŐSI MIKLÓS

ZENE, SZÓ, DRÁMA – SZÍNJÁTÉKOK ÉS SZÍN(E)VÁLTOZÁSOK

A történelem szemantikája
Puskin és Muszorgszkij művészi szkepszisében

Az orosz krónikás színmű műfajpoétikai kérdései

KIJÁRAT  KIADÓ

A könyv az Oktatási Minisztérium támogatásával,
a Felsőoktatási Tankönyv- és Szakkönyv-támogatási Pályázat
keretében jelent meg



Kijárat Kiadó, Budapest, 2006
Felelős kiadó: Pálinkás György

Borítóterv: Pintér József
Tördelte: a Pala 11 Bt.

Nyomta az Argumentum Kiadó nyomdaüzeme

ISBN 963 9529 46 X

Eszternek, Milánnak és Pipkének

ELŐSZÓ

Az Olvasó kezében lévő könyv kisebb-nagyobb megszakításokkal egy több mint húsz éve folyó gondolkodás–töprengés (mai szóhasználattal „kutatási projekt") egyik állomása, minélfogva e húszegynéhány évnek valamiféle összefoglalását is nyújtja: az ezen idő alatt született cikkek, tanulmányok, konferenciaelőadások stb. valamilyen értelemben mind jelen vannak ebben a kötetben – akár úgy is, mint konkrét szövegek, akár egyszerűen csak háttérként. A könyv *Első rész*ében helyett kapott Puskin-interpretációk megjelentek már szakfolyóiratokban, tanulmánykötetekben (legutóbb az utolsó két fejezet anyaga látott napvilágot a *Diszkurzívák* sorozat *Puskintól Tolsztojig és tovább…* című (5.) kötetében „*Borisz Godunov:* a drámától a regény felé. Puskin drámai krónikájának műfajpoétikai olvasata" címmel). A könyvben az Alekszandr Puskin és Modeszt Muszorgszkij két történelmi tárgyú színpadi művének: a *Borisz Godunov* című „romantikus tragédiának" és a *Hovanscsina* c. „nemzeti zenedrámának" a műfajpoétika talaján elvégzendő műközpontú, szövegorientált vizsgálatát tűztem magam elé azzal a céllal, hogy e műfaj leírásával új szempontok, új megközelitésmódok felvetésével hozzájáruljak a témáról folyó diskurzushoz. Nem titkolt szándékom e diskurzust – főként a Muszorgszkij-opera esetében – magából a szűkebb tudományos szakmából is kilendíteni: az elméleti interpretációkon túl az *előadói* értelmezéseknek (vagy éppen azok hiányának) is szeretnék kesztyűt dobni.

A kötet egy két fejezetből álló *Bevezetés*re, egy *Első rész*re és egy *Második rész*re tagolódik. A *Bevezetés* első fejezete felveti a témát és összefoglalja a könyvben követett gondolatmenet főbb csomópontjait, a második fejezet egy íráspoétika felvázolását célozza meg. Az „íráspoétikai" fejezet funkciója, hogy a történelmi dráma kialakulásához vezető irodalom-, kultúra- és mentalitástörténeti utak felvázolásával elméletileg és történetileg megalapozza a vizsgált műfaj elhelyezését és interpretációját, illetőleg a téma kidolgozása során követett tárgyalási mód szükségességét és jogosságát. Az *Első rész* a Puskin-interpretációkat, a *Második rész* a *Ho-*

vanscsina operát interpretáló fejezeteket tartalmazza. Mindkét főrészben az egyes műelemzéseket megelőzi az adott korszak legfontosabb eseményeit bemutató történeti összefoglaló, mely az olvasót segíti a tájékozódásban és a műinterpretációk követésében. A kötet végén található részletes *Irodalomjegyzék* nemcsak a szűkebb szakirodalom tekintetében ad eligazítást, de egyéb, a könyvet valamilyen módon inspiráló vagy éppen keretek közé terelő „háttéranyagokról" is – amelyeknek első látásra talán nem sok keresnivalója van Muszorgszkij vagy Puskin körül. A *Kották jegyzéke* a legfontosabb Muszorgszkij-kottákról tájékoztat (beleértve Bojti János kiadatlan *Hovanscsina*-rekonstrukcióját és -hangszerelését), a *Diszko- és kinematográfia* pedig az általam ismert (és számomra hozzáférhető) audio- és videofelvételekről – ez utóbbi lista nemcsak hogy nem lép fel a teljesség igényével, hanem azonfelül némileg még szubjektív is: csak azokat a felvételeket vettem fel ide, amelyeket magam fontosnak és jónak ítélek, és persze amelyekhez hozzáférhettem.

A kötet lényegi részét képező műinterpretációk abban az esetben is követhetők, ha az Olvasó tetszőleges sorrendben „fogyasztja" őket, vagy épp csak egyetegyet böngész át a könyv fejezetei közül. Ám az eredeti sorrendben olvasva ezek a fejezetek egymásra épülnek és egy egységes műfajpoétikai szemléletmódot teremtenek, s ebből a perspektívából interpretálják a tudományos irodalomban mindeddig *együtt* nem tárgyalt orosz drámai krónikákat. Ez a szemléletmód nem előfeltevés vagy elméleti hipotézis szüleménye, hanem a különálló műinterpretációk rajzolják ki. Az egységes műfajpoétikai koncepció talaján a különálló műinterpretációk a „polifón történelmi dráma" két képviselőjét, Puskin „romantikus tragédiáját" és Muszorgszkij „nemzeti zenedrámáját" a közös kompozíciós-poétikai sajátosságok feltárásával egyetlen műfajcsoportba utalják, a „történelmi drámába". A könyv témájának – „természetesen" – jelenkori aktualitása is van, pontosabban: ennek a témának *csak* jelenkori aktualitása van – ám ennek *pontos mibenlétét* a szerző hadd ne árulja el mindjárt az előszóban…

Puskin *Borisz Godunov* c. drámáját Németh László fordításában idézem. A *Hovanscsina* szövegéből – megbízható teljes magyar fordítás híján – általában saját fordításomban idézek, ám ahol lehetséges, Bojti János fordítását közlöm a *Modeszt Muszorgszkij: Levelek, Dokumentumok, Emlékezések* c. szöveggyűjteményből. Más idegennyelvű szövegek esetében is így járok el: ha van, a meglévő (mű)fordítást idézem. Ettől csak azokban az esetekben térek el, amikor az elemzett vagy hivatkozott idegen szöveg szó szerinti fordítása elengedhetetlennek tűnt a gondolatmenet jobb követéséhez. A szövegben előforduló görög szavak latinbetűs átírásánál az ún. „tudományos átírást" követem (pl. „Homéros" és nem „Homérosz").

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁSOK

Mint fentebb jeleztem, a könyv egy „kutatási projekt” eredménye – jóllehet „technikai értelemben” nem egyetlen, hanem több projekté. Itt szeretném megemlíteni azokat az alapítványokat és szervezeteket, amelyek nagylelkű támogatása, ha csak időlegesen is (sajnos, minden ösztöndíj lejár egyszer…), megteremtette számomra a nyugodt és elmélyült munkához szükséges feltételeket. E könyv előmunkálatait a Central European University Foundation támogatta a Research Support Scheme keretében 1993-ban folyósított egyéves kutatói ösztöndíjával (ennek segítségével, egyebek mellett, rövid tanulmányúton eredeti Muszorgszkij-autográfok tanulmányozására is lehetőségem adódott Szentpétervárott). 1995 és 1998 között OTKA-támogatásban részesült az orosz krónikás dráma poétikai kutatására indított projektem, s az anyag a rákövetkező évben kötet formájában meg is jelent. 1999-ben a Soros Alapítvány Belföldi Doktorandusz Programja egyéves Doktorandusz ösztöndíjjal támogatta a doktori (Ph.D) értekezésem megírását, melyet az ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájában, az Orosz Irodalom és Irodalomkutatás program keretében védtem meg, s amelynek a rövidített és átdolgozott változata lett e könyv alapja. A disszertáció témavezetője Király Gyula professzor volt, akinek ezúton szeretném megköszönni biztatással és feddéssel egyként szegélyezett, ám valahogy mindig inspirálónak bizonyuló útbaigazításait. Ugyancsak köszönetemet fejezem ki Kovács Árpádnak, amiért az általa vezetett doktori programban otthont és helyet adott Puskin és Muszorgszkij együttes műfajpoétikai vizsgálatának. 2003-tól 3 éven át az Oktatási Minisztérium Alapkezelő Igazgatóságától Békésy György Posztdoktori Ösztöndíjban részesültem. Ez a kötet az ösztöndíj futamideje alatt végzett kutatásaim egy részét is tartalmazza (kutatási témám a Borisz Godunov-feldolgozások intertextuális műfajpoétikai interpretációja). Köszönet illeti végül az OM Alapkezelő Igazgatóságát azért is, mert a 2005-ös Felsőoktatási Tankönyv- és Szakkönyvtámogatási Pályázaton odaítélt támogatásával lehetővé tette ennek a kötetnek a megjelenését. Személyes

köszönetemet szeretném még e helyen kifejezni a doktori értekezésem opponenseinek, Fodor Gézának és Hima Gabriellának, akiknek tárgyilagos és olykor kérlelhetetlen, ám sohasem igazságtalan bírálata jelentős mértékben járult hozzá ahhoz, hogy ez a könyv ebben a formában és terjedelemben végül megjelenhetett. Őszintén remélem, hogy az így kialakult szöveggel mind a ketten elégedettek lesznek. Bojti Jánosnak azért a figyelemért tartozom hálával, amivel a könyv alapját képező „projektemet" követi a kezdetek óta (egyetemi diplomamunkámat, az előző könyvemet stb.). Köszönetet szeretnék itt mondani Pálinkás Györgynek, a Kijárat Kiadó igazgatójának egyrészt áldozatos kiadói tevékenységéért, másrészt azért, hogy a kezdettől fogva szívén viselte a könyv megjelenését. Végül hálámat szeretném kifejezni Szászvári Péternek azokért a – nem kevés találékonyságot (és türelmet) követelő – intervencióiért, amelyek mindig a legjobb (többnyire az utolsó) pillanatban érkeztek, hogy elhárítsák a szerző feje felől az érlelődő *informatikai katasztrófát* (sok, bár nem minden esetben e sorok írója függesztette föl vékony hajszálra e sajnos mindig újraéleződő damoklészi kardot). Bár igyekeztem nyomonkövetni a – túlnyomórészt külföldön publikált – szakirodalmat, a kézirat lezárásig aligha sikerült föllelnem minden fontos cikket és tanulmányt. 2005-ben az Andrew W. Mellon Foundation ösztöndíjasaként három hónapot tölthettem az Edinburgh-i Egyetem Kutatóintézetében (Institute for Advanced Studies in the Humanities), így módom nyílt a téma szempontjából releváns, idehaza hozzáférhetetlen szakirodalom tanulmányozására ill. beszerzésére. A Mellon Alapítvány ösztöndíja tette lehetővé azt is, hogy az ösztöndíjas tartózkodásom idején a londoni Covent Garden-ben vendégszereplő Kirov Opera vendégjátékában megtekinthettem a *Borisz Godunov*-ot és a *Hovanscsiná*-t. Ezúton mondok köszönetet az IASH vezetőjének, Susan Manning professzorasszonynak és kollégáinak a kinttartózkodásom alatt nyújtott segítségükért és a Mellon Alapítványnak a bőkezű támogatásért.

2006 március

Mezősi Miklós

BEVEZETÉS

…csönd van a meleg, meghitt lakásban, az íróasztalnál – csak a kandalló duruzsol. Az álom uralkodik – nagy csodatévője azoknak, akik megízlelték a földi szenvedést – hatalmas, csöndes szerető. E csöndben, hol az értelem, a lelkiismeret s minden vágy elcsitul – én […], egyedül én intelek Téged. Intésem szelíd, csöndes, akár a lidércnyomásoktól mentes álom.

[…] Az nem lehet, hogy az emberek között ne maradjanak igaz emberek akkor is, amikor a „hamis játék" meggyötör és beteggé tesz. Mindenki (majdnem) „hamiskártyás" ebben a mi fényes korunkban, melyben az égvilágon minden fejlődik, az emberség kivételével […]

Nem zene, nem szavak, nem paletta és nem véső kell nekünk – nem, pokolra veletek, hazugok, képmutatók e tutti quanti –, eleven gondolatokat adjatok, eleven beszélgetéseket folytassatok az emberekkel, bármilyen témáról akartok is beszélgetni velünk!

(Modeszt Muszorgszkij levelezéséből)

…műveket kommentálni mégis nemcsak gondolatilag érdekes, hanem azokat – különösen most – a történeti korszak végével újra kommentálni kell. Kell pedig azért, mert éppen ma semmi sem látszik fontosabbnak, mint a korszakok gondolkodását egymáson lemérni. Tárgyilagosabb mérték, mint a mai gondolkodástól – ha nem is tökéletesen távolálló – de alapvetően különböző archaikus gondolat, nincs. Amire szükség van, nem is filológiai kommentár, hanem oly mérték, amely a két gondolkodást megkülönbözteti, hogy a kettő egységét meg tudja teremteni. A Tabula Smaragdina világa számunkra helyreállíthatatlanul elmúlt. Ahogy elmúlt a Tao-te king és Hérakleitosz, a Mahábhárata és Aiszkhülosz világa. Különös naivitás kell ahhoz, hogy az ember a művek restaurációjában hinni tudjon.

(Hamvas Béla: *Kommentár a Tabula Smaragdina tizenhárom mondatához. Történeti bevezetés)*

A sorstól szép munkát kapott:
A költő koronáz, kivégez,
S örök nyilaitól a gazok
Sarja is odakap szivéhez.

A KÖNYVÁRUS A KÖLTŐHÖZ
(Alekszandr Puskin:
A könyvárus beszélgetése a költővel)

Mondd, ember, hol van a mi földünk,
hegyeink, folyóink, mezőink, erdeink?
Hol van az országunk és hol vannak sírjaink?
A szavakban vannak, nyelvünk szavaiban.
(Eslam Drudak)

A valóságot nem közelíthetjük meg. […] Csak a ragyogó felületet ragadhatjuk meg. Ez alatt azonban a mélység lüktet.
(Kosztolányi Dezső)

1. A TÖRTÉNELMI DRÁMA MŰFAJA

A „RÓZSÁK háborújának" költői krónikái, a shakespeare-i királydrámák (chronicle plays) analógiájára eredetileg „orosz krónikás drámának" neveztem én is azt a műfajt, ami ennek a könyvnek a tárgyát képezi. Mire a könyv a befejezéséhez közeledett, az eredetileg használt műfaji „címke" sem terminológiaként, sem mint emblematikus elnevezés nem tűnt már kielégítőnek. Ezért a Puskin-kutatás „lomtárából" elővettem és leporoltam Visszarion Belinszkij méltatlanul oda száműzött műfajdefinícióját a *Borisz Godunov*ról. A kortárs kritikusnak a puskini történelmi tragédiáról adott műfaji meghatározása – „párbeszédes formájú epikus költemény" – azt a műfajpoétikai változást sejteti, ami a shakespeare-i *chronicle plays* (az ún „királydrámák") óta a dráma műfajában végbement. Belinszkij műfaji elnevezése a kiemelten hangsúlyos „epikus" jelző révén az elbeszélői jelleg felé megtett elmozdulást is érzékelteti.

Bármiféle adekvát beszédmód igénye az ebben a könyvben használatos értelemben vett **történelmi drámá**ról mindenekelőtt annak kimondását sürgeti, hogy a szóban forgó műfaj képviselői semmilyen értelemben *nem azonosak* valamely adott történelmi eseménysor *történelmi aktualitással*, netán „morális tanulsággal" kecsegtető „színpadra állításával". Az orosz drámai krónika műfaja esküdt ellensége bármifajta moralizálásnak éppen úgy, mint holmi aktualitásokra vadászó „történeti hűségre" törekvésnek – mindkettő valójában sosem egyéb a művészi erő hiányának reszketeg takargatásánál. Tekinthető ez, ha tetszik, éppenséggel shakespeare-i örökségnek – vagy csak egyszerűen a tárggyal és az anyaggal folytatott szerzői diskurzus kikényszerítette művészi tartás logikus következményének. Vagy inkább mind a kettőnek. Az orosz drámai krónikások költői tettének súlyát és jelentőségét segít talán megbecsülni, ha ezt a *tettet* egy pillanatig egy másik „rokonnak" látszó műfaj, az ún. „történelmi musical" görbe tükrében vesszük szemügyre. E műfajnak Magyarországon annak idején, 1980-ban az *István, a király* c. rockopera volt a nyitódarabja. Aligha szolgálna tanulság nélkül a *Borisz Godunov* és az *István*

a király egymásnak eresztése… Nem mintha az adott esetben egyenlőtlen esélyekkel induló küzdelem nem tenné eleve érdektelenné a „mérkőzést"; sokkal inkább abból a szemszögből szolgálna tanulsággal a két *fiktív* uralkodói figura megmérkőztetése egymással, hogy megmutatná: hová vezet a *morál* és az *esztétika* egymás helyére való átcsempészése, mely fogalmak nem helyettesíthetők be egymással. Ha mégis sor kerül erre a „csereberére", az eredmény azonnal kézzelfogható: se morál, se esztétikum. Moralizálás és esztétizálás marad vissza ekkor (meg talán még némi empiriokritcizmus…) Vessünk egy pillantást Weöres Sándor intelmére:

> Amelyik nemzet fölényben akar lenni más nemzetek fölött, hóhérrá, vagy bohóccá válik. Nemzetük életét elmocsarasítják, kik nemzetük valódi, vagy vélt erényeit hangoztatják s a kíméléletlen bírálatot tűrni nem akarják. A legnagyobb csapás, ami egy népet érhet, ha egyoldalú irányítással az ítélőképességét tönkreteszik. Az ilyen nép elzüllik és mennél vásáribb *kalandor* nyúl érte, annál könnyebben odadobja magát. Nincs az a kívülről jövő veszedelem, végigdúlás, évezredes elnyomás, mely ezzel fölérne.[1]

Az idézett szöveg – benne a kiemelt szó – különös jelentőségre tesz szert, ha e könyv tárgya, az orosz krónikás dráma interpretációja mellé helyezzük. A Weöres-idézet jól érzékelhetően utal *valóság* és *fikció*, vagy ami az adott léthelyzetben ezekkel analóg: *morál* és *esztétikum* egymásba mosásának kategorikus tilalmára. Puskin szerzetes-kalandorát sem érthetjük meg morális kategóriák alapján. *Szerénységre kell inteni minden műbírálót. Aki ezen a téren nem éri be a széptani ítéletekkel, s erkölcsi ítéletekkel áll elő, az rosszban sántikál, és csalni akar* – óv Kosztolányi Dezső az ideológiai indíttatású és/vagy moralizáló műbírálattól. Puskin *kópéjával* – Németh László találóan fordítja így a *забавник* szót – semmire nem megyünk a morál vagy az ideológia perspektívájából, hiszen, mint majd látni fogjuk, Griska Otrepjev esetében nem pusztán a Csudov-kolostor szerzetesi csuhájából való kiszabadulásról van szó (ez a történet, a *fabula*), hanem a klasszikus dráma neki ugyancsak szűknek bizonyuló formai kötöttségeinek a lerázásáról is, ami viszont a *szüzsé* vázát adja, s aminek eredményeképpen a *Borisz Godunov* képviselte műfajgenetikai csomópontról új utak nyílnak a jövőbe.

A könyv megírása közben használt források és szaktudományi (poétikai, irodalomtudományi, zenetudományi) munkák közül a következőket emelem ki:[2]

Mihail Bahtyin dialógus-elmélete és regénypoétikája[3], valamint ezzel egy tőről fakadó karneváI-elmélete[4] inspirálóan hatott rám a könyv írása közben. Olga Frejdenberg lenyűgöző műfajpoétikája[5] és Jurij Lotman retorikája, a szöveg és a szüzsé

kutatása terén elért eredményei, ill. kultúraelméleti gondolkodói teljesítménye[6] közvetlen hatással voltak e könyv alakulására. A Puskinnal foglalkozó legújabb irodalomtudományi munkák közül Wolf Schmid[7], Borisz Gaszparov[8] és Miroslav Drozda[9] munkáit kell megemlíteni, valamint J. Th. Shaw nagyszabású monográfiáját[10] a puskini „váratlanság poétikájáról". Nem hagyhatom említés nélkül Szemjon Frank vallásfilozófiai szempontú Puskin-interpretációját,[11] és S. Dalton-Brown néhány éve megjelent kismonográfiáját (*Pushkin's Evgenii Onegin*).[12] A legutóbbi évek hazai irodalomtudományi terméséből Kulcsár Szabó Ernő *Irodalom és hermeneutika* c. tanulmánykötetét[13] és a *Diszkurzívák* sorozat köteteit[14] emelném ki. A hazai Puskin-kutatás köréből Pálfi Ágnes *Puskin-elemzések* c. könyvének[15] a *Borisz Godunov* elemzésével foglalkozó fejezeteit forgattam haszonnal. Roman Jakobsonnak leginkább strukturális nyelvészeti-poétikai vizsgálódásai estek munkám hatókörébe.[16] Lev Sesztov Dosztojevszkijről és Nietzschéről írott könyve[17] ráirányította a figyelmemet a német filozófus és az orosz művészi gondolkodás sajátos viszonyára. Az külföldön megjelent újabb Muszorgszkij-szakirodalomból a C. Emerson–W. Oldani szerzőpáros által jegyzett *Borisz Godunov*-monográfiát,[18] R. Taruskin könyvét,[19] valamint D. Brown Muszorgszkij-monográfiáját[20] említhetem, a hazai Muszorgszkij-kutatásból Bojti János és Papp Márta tanulmányait, de különösen az általuk szerkesztett, közelmúltban megjelent dokumentum-kötetet.[21] A fentebb felsorolt szaktudományi művek mellett néhány jelentősebb antik szerző munkáit is bevontam a kutatásaimba. Két nevet emelnék ki ezen a helyen: Aristotelését, akinek költészettani és retorikai művei az irodalomtudomány művelője számára ma is megkerülhetetlenek. Az antik szakírók között különleges helyet foglal el egy Pseudo-Longinos néven számontartott szerző, akinek a személyéről és kilétéről még az ókori mércével mértnél is kevesebbet tudunk (gyakorlatilag semmit), ám ő maga egy olyan művet hagyott hátra, ami egyedül áll az európai irodalom *és* irodalomtudományok történetében. Ez a munka,[22] melynek különösen a hyperbaton és a drámai irónia összefüggésének tárgyalásakor vettem jó hasznát, a kézirati hagyományban a Διονυσίου ἢ Λογγίνου Περὶ ὕψους [Dionysios avagy Longinos: *A fenség*] címet viseli, és alighanem a legkiválóbb az ókorban keletkezett retorikai és stilisztika szakmunkák között. *A fenség* külön érdekessége stílusának és előadásmódjának rendkívüli elevensége, ahogy az olvasó előtt a szerző dikciója mintegy megelevenedik és szinte hallani az „előadást".[23] A görög irodalom corpusából Homéros és az attikai tragédia, a két athéni történetíró, Hérodotos és Thukydidés jelentették a vezérfonalat, valamint Platón, aki különös módon – Dosztojevszkij társaságában – *Hovanscsina*-értelmezésem során az egyik útmutatómnak bizonyult. Nem maradhat említés nélkül Kerényi Károly neve, aki a filológusi alaposságot és tudósi kérlelhetetlenséget komplex, egyetemes látás-

módjába vonva, Magyarországon talán a legtöbbet tette a (klasszika-)filológia régi rangjának a visszaállításáért. Első látásra talán magyarázatra szorul, hogy miért jut szóhoz ilyen mértékben a klasszika-filológia – vagy Kerényi szóalkotásával[24] élve: az „ókortudomány" –, illetőleg annak tárgya, az antik irodalom egy „újkori" irodalmi-zenei jelenséget tárgyaló dolgozatban. Hogy a modern (és posztmodern) irodalomtudomány legtöbb ágának, a filológiától (szövegkritikától, kiadásfilológiától) kezdve mind a „pogány" mind a bibliai hermeneutikán és egzegézisen át a különféle poétikákig (a Humboldt ill. Potebnya nyelvfilozófiája talajáról fakadt etimológiai poétikáig, csakúgy mint a hermeneutikai poétikáig stb.) a hellénisztikus korban Alexandriában kialakult „filológia" az őse, az nyilvánvaló, amint hogy az is nyilvánvaló, hogy az orosz irodalomtudomány, mely bő évszázados története folyamán felbecsülhetetlen mértékben járult hozzá az irodalomról való gondolkodás megújításához, maga is ezer szállal kötődik az antikvitáshoz. Elég, ha hamarjában olyan neveket említek itt, mint Veszelovszkij, Mihail Bahtyin, Olga Frejdenberg vagy éppen Alekszej Loszev. Az már talán kevésbé evidens, hogy magának a filológiának a kialakulásához vezető út képzeletbeli végigjárásával,[25] illetőleg a filológia történetének a feltárásával és ezen keresztül a filológusi tevékenység mibenlétének és céljának a körülhatárolásával[26] a mindenkori irodalomértelmező számottevő segítséget nyújthat önmagának. Különösen igaz ez abban az esetben, ha az interpretáció nem csupán egy adott műre vagy egy adott művön belül körüljárható problémára irányul, hanem, mint e dolgozat esetében is, a vizsgálat tárgya egy műfaj több egyede, illetőleg a köztük lokalizálható relációk természete és rendszere. Ami az interpretáció során alkalmazott metodológiát és eljárásokat illeti – mind közt alighanem ez a leglényegesebb szempont, amikor *modern filológiai* problémák tisztázásához az *ókor tudományát:* a klasszika-filológiát hívom segítségül –, nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy a modern szövegértelmezés két fő aspektusa, a <u>filológia</u> és a <u>kánonképzés</u> *ad originem* arra a „filológiának" nevezett tevékenységre megy vissza, melynek elsődleges célja a már az ókorban is sok esetben bizonytalan eredetű szövegek helyreállítása és ezzel *egyidejű* értelmezése volt. A restitúció és az egyidejű interpretáció feloldhatatlan feszültsége a „filológust" valójában a csak később megfogalmazott, de persze már ekkor, a „filológia gyermekkorában" is meglévő „hermeneutikai körbe" taszítja,[27] ezzel kikényszerítve a „kritikai érzék" néven ismert filológusi éberség kialakulását. „Az iratokat […] először helyre kell állítani és *aztán* magyarázni, és fordítva. – A kettőt *egyidejűleg* tenni a **fl** [*filológiai*] zseni feladata." – így Friedrich Schlegel.[28] Mivel a klasszikus szöveghagyomány kialakításának a felelőssége a filológiára hárult, a filológia így *a hermeneutika általános metodológiájának részeként*[29] definiálta önmagát. Az ókori irodalom története, a szöveghagyomány ennélfogva filológia és kanonizáció

kölcsönös egymásrautaltságában jelenik meg.[30] A filológusi munka interpretáció: hasonlóképpen ahhoz, ahogyan egy zenei mű *interpretációja* az adott mű *előadását*, a közönség elé bocsátását is jelentheti önmagában, de jelentheti a mű elméleti értelmezését is, úgy a filológus munkája is kétrétű: a művet ő is a „közönség elé bocsátja" (szövegkritika → kánonképzés) és egyidejűleg *értelmezi* azt. Mind a zenész, mind az „irodalmár" (filológus) esetében a végrehajtott aktus – „akármit csináljon" is a művel – interpretáció, ám a kifejezés két értelme egybemosódik: vajon melyik előadás nem *értelmezi* az előadott művet? Elvileg az elméleti interpretáció is átjátszhat az előadói értelmezés területére, befolyással lehet arra stb. A filológia tehát *de genere* az értelmezés tudománya. Martin L. West a közelmúltban magyarul is megjelent művében[31] így fogalmaz: „Az ókortudománynak, amely egy civilizáció tanulmányozása, nem a szövegkritika adja ugyan a leglényegét, de nélkülözhetetlen részét képezi. Erről a civilizációról tudásunk messze legnagyobb hányada abból ered, amit az ókoriak leírtak." Amit West a szövegkritikáról mond, tágabb értelemben „a szövegekben föltáruló világteremtés irányába mutat, amihez a filológia adhatja meg a kulcsot."[32]

A végére hagytam három, a könyv témájától némiképp talán távolesőnek tűnő szerzőt: Friedrich Nietzschét, W. A. Mozartot és Johann Sebastian Bachot. Nietzsche különösen nagy segítségemre volt a Muszorgszkij-jelenség dekódolásában, de talán még inkább abban, hogy a hónom alá nyúlt, valahányszor a szóval kifejezhetetlennek szavakba öntése meghaladni látszott az erőimet. Talán különösnek hat, de a Mozart-opera, és általában véve is az érett Mozart zenéje – a Muszorgszkij-zenétől elütő karaktere ellenére – rendkívül inspirálóan hatott Muszorgszkij-értelmezésemre. Itt említem meg Fodor Géza Mozart-könyvét, amiből egyrészt mint az itt tárgyalandóval analóg műfajtörténeti fejlődés leírásából bátorítást meríthettem a magam interdiszciplináris kalandozásaimhoz, másfelől pedig mint megbízható kalauzhoz fordulhattam hozzá az elmúlt bő két évtized során Mozarttól kapott benyomásözönök óceánjában és dzsungeljében való eligazodáshoz. Bachról pedig legyen elég annyit mondanom e helyen, hogy a könyv témájáról, a történelmi drámáról való gondolkodásom során gyakorta szembesültem azzal, hogy „váratlanul" újra meg újra hozzá érkezem el.

A könyvben tárgyalt szerzők által használt történeti források egy részét módomban állt elsőkézből tanulmányozni, így Karamzin történetírása[33] mellett a Muszorgszkij által használt kútfőket, beleértve a *Hovanscsina* szövegkönyve alapjául szolgáló, a szentpétervári Szaltikov–Scsedrin Könyvtár kézirattárában őrzött, «Хованщина» feliratú, a librettó anyagán kívül az opera alapjául szolgáló korabeli dokumentumok listáját tartalmazó kézírásos füzetet is,[34] továbbá azt az ugyancsak itt őrzött Puskin-kötetet,[35] amelyet Muszorgszkij egy hölgyismerősétől ka-

pott ajándékba, aki ennek a kötetnek a nyomtatott lapjai közé előzőleg üres papírlapokat ragasztott be a készülő opera szövege számára.

Végül egy halk, ám erőteljes szenzációról: e sorok íróját nem kis büszkeséggel, de még nagyobb örömmel tölti el, hogy itt számolhat be a Muszorgszkij-filológia régi, a zeneszerző halála óta a legutóbbi időkig törlesztetlenül maradt adósságának kiegyenlítéséről. 2000. december 27-én Bojti János elvégezte a *Hovanscsina* rekonstrukcióját és hangszerelését.

A Puskin-kutatás nem egységes abban a tekintetben, hogy Shakespeare királydrámái mennyire tekinthetők az orosz történelmi tragédia elődeinek, és hogy az orosz utódok – Puskin ill. Muszorgszkij – milyen mértékben merítettek a Rózsák harca költő-krónikásának poétikai eszköztárából, milyen pretextusok és intertextusok tárhatók fel a két irodalom- ill. zenetörténeti korszak között stb. Ez okból jogosultabbnak látszik általános értelemben véve beszélni a krónikás színjáték műfajáról, melynek három nagy művelője Shakespeare, Puskin és Muszorgszkij. Van azonban az orosz krónikás dráma pretextusainak egy másik ága: ez a történetíró-kútfők által kanonizált historiográfiai hagyomány, ami meghatározó módon nyomja rá a bélyegét mind Puskin, mind Muszorgszkij drámai műveire. Shakespeare-hez képest[36] azonban az orosz utódműfaj viszonya a történeti forrásként használt történetírókhoz ill. (újkori) logográfusokhoz[37] némiképp differenciáltabb, hiszen míg Shakespeare alaposan átdolgozza-átgyúrja pl. Holinshed krónikáját s ezzel lényegében ki is merül a költő és a kútfő kapcsolata, addig az orosz utódok sajátos, egyedi viszonyulása a történetíró(k)hoz beleépül a drámai mű alapszerkezetébe. A legfőbb kapocs azonban, ami Puskint mint az újkori történelmi dráma művelőjét Shakespeare-rel egyszerre összefűzi és tőle elválasztja, az a műfajpoétika terén fennálló közösség *és* különbözőség a két szerző vonatkozó művei között. Az addig klasszikusnak tekintett drámai forma Puskinnál – éppen a *Borisz Godunov*val – kezdődő meglazulása *regényibbé* alakítja, par excellence elbeszélő karakterrel ruházza fel az eredendően drámának készülő irodalmi alkotást. Ennek köszönhetően, bár maga a terjedelem ezt látszólag nem indokolná, az egy *Borisz Godunov* dráma cselekményidejébe akár egy egész trilógiára elegendő eseménysor kap helyet, mintegy kalandregény jelleget kölcsönözve a drámának. Ezzel maga Puskin belső – műfajpoétikai – fejlődése is szoros analógiát mutat, amennyiben a *Borisz Godunov* utáni puskini *oeuvre* egészében véve is mintha a *regény* műfaja felé mozdulna el (ld. a költő által „verses regényként" meghatározott *Jevgenyij Anyegin*t, későbben a Belkin-elbeszéléseket és persze magukat a regényeket is). Mindennek meghatározó irodalomtörténeti következményeként az orosz irodalom erőteljesen a regény felé fordult, de még az e körön – látszat szerint – kívül eső Csehov-drá-

mák is, melyeket inkább „regényes színműveknek" lehetne nevezni, „megadóan" viselik az évtizedek múltán is meghatározó Puskin-hatást.

Bizonyára szemet szúr az Olvasónak, hogy a kezében tartott könyvben a két nagy Muszorgszkij-opera közül jobbára csak a *Hovanscsiná*ról esik szó, a *Borisz Godunov*ról egy fejezettől eltekintve alig vagy csak utalásszerűen történik említés. Elismerem, hogy az utóbbi háttérbe szorulása az orosz „krónikás dráma" műfaji interpretációjának egésze szempontjából hiányosságot jelenthet, hiszen a *Borisz Godunov* opera részletes interpretációjával, illetőleg a Puskin-drámával történő összevetésével minden bizonnyal teljesebb képet lehetne rajzolni a „történelmi drámáról" annál, mint ami e könyv lapjain végül kibontakozik. A *Borisz*-opera extenzív bevonása az interpretációba azonban a kívánatosnál (és a még elviselhetőnél) lényegesen nagyobbra növelte volna ennek a könyvnek a terjedelmét. Ezt az önmagában még talán csak-csak feloldható – külsődleges – korlátozást menet közben egy másik, a lényeget érintő megszorítás is tetézte. Arról az orosz történelmi dráma problémájának következetes végiggondolásából adódó paradox helyzetről van szó, ami miatt egyelőre a *Borisz*-opera háttérbe szorítása mellett döntöttem, hogy ti. a Puskintól filológiailag független *Hovanscsina* mélyebb – belső, azaz kompozíciós és poétikai – rokonságban áll a puskini *Borisz*-drámával, mint a Puskin-dráma alapján készült Muszorgszkij-opera. Minthogy az irodalom- és zenetörténetben már-már mítosszá nőtt Borisz Godunov-szüzséről megrajzolt autentikus kép hiányos lenne olyan művek feldolgozása vagy bevonása nélkül, mint Karamzin historiográfiája vagy Schiller töredékben fennmaradt drámája, a *Demetrius* (mely egyébként a téma időrendben legelső irodalmi feldolgozása), célszerűnek láttam, hogy a témával – és a téma iránt érdeklődő Olvasóval – így keletkezett adósságaimat egy külön könyvben rendezzem.[38] Ez az eljárás azzal a nyereséggel járhat, hogy a „történelmi dráma" műfajának további feltárásán túl a Borisz Godunov szüzsét így már mitopoétikai vizsgálatnak is alá lehet majd vetni. Szándékaim szerint a két könyv együttesen, egymást kiegészítve nem csupán jobb rálátást adhat majd az orosz *szmuta* szóval jelölt történeti események[39] művészi feldolgozásaira, hanem talán magának a történelemnek mint emberi cselekvések bonyolult láncolatának biztosabb átlátásához is hozzásegíthet.

A *Hovanscsina* c. Muszorgszkij-opera puskini poétikája, vagyis a polifóniának és az iróniának a Puskin megteremtette és a *Hovanscsiná*t is vezérlő dramaturgiája a magyarázata tehát annak, hogy jelen könyvben a tulajdonképpeni összevetés Puskin *Borisz*a és Muszorgszkij *Hovanscsina* c. operája között történik meg. A Puskin-dráma polifonikus és ironikus természetének a kimutatása ui. kulcsként használható a *Hovanscsina* értelmezéséhez. A vizsgálat így az orosz krónikás drá-

ma egészénél szűkebb területre szorítkozik: a Puskin-dráma és a *Hovanscsina* között fennálló viszony megragadására és definiálására. A könyv az orosz drámai krónikás színmű műfajpoétikája három fő aspektusának áttekintésére vállalkozik. Ezek: az ironikus kompozíció, az ezt fundamentumként biztosító polifonikus szervezettség, s a mindennek nyomán létrejövő „nyitott lezártság poétikája".

A *Borisz Godunov* kompozícióját döntően meghatározó drámai irónia, majd az ennek megjelenítésére használt retorikai-stilisztikai alakzat, a hiperbaton elemzése után vezetem be a virtuális színpad fogalmát. Röviden összefoglalva ez azt jelenti, hogy a konvencionális drámában létrejövő színpadi konfliktus híján Puskin romantikus tragédiájában a főhősök „fúgaszerűen" futó szólamokként (anélkül, hogy egymással találkoznának) haladnak el egymás mellett, így hozva létre a szerzetesből cárrá versus cárból szerzetessé válás kontrapunktikus dramaturgiáját. Adekvát módon ezt a költő perspektíva-váltásokban megtestesülő *polifonikus* szerkesztése jeleníti meg (a „polifónia" elve itt Mihail Bahtyinnak a Dosztojevszkij-regényről kidolgozott koncepciójával, az ún. „polifón regény" elméletével áll közelebbi rokonságban).

Puskin romantikus tragédiája a „polifón dráma" reprezentánsaként az „ironikus szerkesztés" és a „virtuális színpadtechnika" által megvalósuló (szcenikus) polifónia révén kifelé mutat a dráma műfajából. Különös módon nem a vele tematikusan ekvivalens *Borisz Godunov* operában jelennek meg ismét ezek a polifón drámára jellemző sajátosságok, hanem a könyvben másodikként tárgyalt műben, Muszorgszkij *Hovanscsina* c. történelmi operájában. A *Hovanscsina* belső terét konstitutív princípiumként szervezi a regresszivitásra épülő kompozíció: a kiinduló zenedramaturgiai helyzet kezdeti visszavonulása következtében a zenedrámai szüzsében strukturális vákuum jön létre. A szüzsé fejlődése e vákuumnak az eredeti alaki és szituációs állapot fokozatos visszahúzódásával párhuzamosan zajló kitöltődéseként írható le. A *Hovanscsiná*ban alkalmazott ironikus szerkesztés a címszereplő világának fokozatos bezáródásához vezet, míg ezzel párhuzamosan egy másik világ kinyílása, feltárulása zajlik a zenedrámai színpadon. Ez a zenedrámai színpad azonban nem azonos a tényleges színpaddal: a *Hovanscsiná*ban sajátos divergencia figyelhető meg a *zenében* megjelenő színpad, tehát a zenedramaturgia és a „valóságos", a *látható* színpadi történések között. Erre vonatkozóan az a hipotézisem, hogy Muszorgszkij a zenedramaturgiai szerkesztés során egyrészt mintha a *Don Giovanni* c. Mozart-operában még szórványosan alkalmazott operadramaturgiai fogást terjesztené ki átfogó kompozíciós-poétikai elvvé, másrészt újrateremti a puskini *Borisz Godunov* drámai konfliktusának otthont adó virtuális színpadtechnikát. Míg a Mozart-opera esetében ez a divergencia periferikus jelentőségű (bár zenedramaturgiailag a legkényesebb pillanatokban jelentkezik), addig mind a *Ho-*

*vanscsiná*nak, mind Puskin darabjának ez alapvető kompozíciós elve. A zenedrámai szüzséfejlődés egyedül a zenében – a voltaképpeni zenei színpadon – értelmezhető, mert a fabula szintjén (a „fizikai" értelemben valóságos színpadon) ez nem jeleníthető meg. E különös diszkrepancia az opera egyik fő formateremtő elve.

Muszorgszkij műveinek a sorsa döbbenetesen analóg a zeneszerző művészi fejlődésével, melyre a rendelkezésére álló – előbb zenei, később a nagyoperák komponálásakor az irodalmi – *kánonhoz* való különleges viszonyulása nyomta rá bélyegét. Ez persze bizonyos mértékig az egész korabeli orosz zenei életre igaz volt, de a Balakirev-kör, a „hatalmas kis csapat" zenei életét ez a fajta művészi idioszinkrázia nem csak hogy meghatározta, hanem lényegében ez éltette, ez inspirálta azt a hatalmas ívű művészi-zenetörténeti fejlődést, amelynek a csúcsa Muszorgszkij operaművészete. Magának Muszorgszkijnak a zenei kánonhoz való viszonyát illusztrálálandó álljon itt egy részlet Papp Mártának a nyolcvanas években elhangzott rádióelőadásából: „Ha Muszorgszkij zenéjét technikai 'hiányosság', 'szabálytalanság', 'ügyetlenség' vádja éri, mindenképpen fel kell tenni azt a kérdést, amit oly szívesen tett fel Szabolcsi Bence tanítványainak egy-egy problematikus zenei megoldás esetén: 'Nem tudta, vagy nem akarta?' S a válasz egy Muszorgszkij-levélidézet lehet: 'A bizonytalanság homályában egyetlen fénylő pontot látok, s ez a régi (de még most is meglévő) zenei tradíciók teljes megtagadása…' " Egy másik Muszorgszkij-idézet pedig fényt vet arra, hogy maga a szerző zenéjével milyenfajta hagyományt kívánt teremteni: *„A művészet nem cél, hanem az emberekkel való beszélgetés eszköze."*

Azok a jó emberek … nem tanultak semmit, és mindent összezavartak, amit mondtam. Attól tartok, ez a zűrzavar még hosszú ideig el fog tartani. És mindennek az az oka, hogy ez az ember nem jegyzi fel híven a szavaimat.[…] Állandóan a nyomomban van azzal a kecskebőr pergamennel, és szüntelenül ír, jegyez. De én egyszer belenéztem a feljegyzéseibe, és megrémültem. Egy árva szót sem mondtam mindabból, ami ott fel van írva.
[…]
Kezemben a kézirattal kiléptem az életbe, és életem ezzel véget ért – suttogta a Mester…

(Mihail Bulgakov)

…az elején csak azért hazudtam…, hogy legyen miről írni. Az ember mindig tanul valamit, ha elolvassa, amit ír.

(Karinthy Frigyes)

2. TRADÍCIÓ KONTRA ÍRÁSBELISÉG?

HERMENEUTIKA ÉS A (SZÖVEG)HAGYOMÁNY[40]

MIHAIL Bulgakov *A Mester és Margarita* c. regényében Ponczius Pilátus elkéri Lévi Máté feljegyzéseit Jesua tanításáról: „Lévi az inge alatt kotorászott, és pergamentekercset húzott elő. Pilátus fogta, kibontotta, lefektette az asztalra a mécsesek közé, és hunyorogva tanulmányozni kezdte a tintával írt, nehezen olvasható betűket. *Nehéz volt kihámozni az értelmét a girbegurba sorokból.* [Pilátusnak] […] nagy nehezen annyit sikerült kihámoznia, hogy a lapon holmi bölcs mondások, adatok, gazdasági följegyzések meg verstöredékek sorakoznak *kusza összevisszaságban*. '…halál nincsen… – olvasta, és utána: – …tegnap faszénparázson sült gyenge tavaszi bárányt ettünk…' "[41] (kiem. tőlem – M. M.) A prokurátor, elolvasván a feljegyzéseket, azokat az eredeti tanok kiforgatásának és megcsúfolásának tartja, és a következőképpen vonja meg a pergamen tanulmányozásának a mérlegét: „Tudom, te Jesua tanítványának vallod magad, de én azt mondom neked, *nem értetted meg a tanításait.* [……] *Te kegyetlen vagy, ő nem volt az.*" (ibid., kiem. tőlem – M. M.) Júdea ötödik helytartóját ezúttal sem hagyja cserben az ítélőképessége – mondhatni, a fején találja a szöget –, aminek jellemző bizonyítéka Lévi Máté reakciója Jesuának a Keriáth-béli Júdás általi elárultatására: a „hű" tanítvány meg akarja ölni az árulót, aki szerinte mestere pusztulását okozta. Kiderül, hogy amire Lévi Máté készül, Woland–Afranius (tehát a sötétség szelleme!) már elvégezte. Lévi Máté a mestere tanításait tartalmazó pergamentekerccsel a birtokában Jesua legigazabb hívének tekinti magát. Ellenfele, a prokurátor azonban – részint

a tekercs szellemiségére, részint az egykori vámszedő jellemét tükröző viselkedésére hivatkozva – azt állítja, hogy Lévi nem igazi tanítványa mesterének, mert 1. *nem értette meg annak tanításait,* 2. *kegyetlen,* holott *ő* (a vámszedő mestere) *nem volt az.* Tehát a szóbeli hagyomány önjelölt hermeneutája mind a szellemi vetület, mind a gyakorlati cselekvés síkján a helyes interpretáció helyett eltorzította a rábízott tradíciót. Az általa így elvégzett „kanonizáció" eredménye három pontban összegezhető: 1. egy *nehezen kihámozható értelmű girbegurba sorokat* tartalmazó pergamentekercs, ami mindenféle feljegyzést tartalmaz *kusza összevisszaságban* (holott Bulgakovtól, ill. a Mester Pilátus-regényéből jól tudható, hogy Jesua tanítása, az ő sajátos filozófiája az emberről nagyon is *tiszta* és *világos*, és pl. Pilátus számára – legalábbis ekkorra, a Lévi Mátéval folytatott beszélgetés idejére – egyáltalán nem okoz nehézséget kihámozni a lényegét), 2. az ellenfél – Pilátus – iránti *kegyetlenség,* holott *ő nem volt az.* 3. A „furcsa kanonizáció"[42] harmadik eredménye pedig egy gyilkossági szándék, ami csakis azért nem realizálható, mert az intenció tárgya, a Keriáth-béli Júdás ekkor már halott.

Pilátus és Lévi Máté jelenete a (szöveg)hagyomány és interpretáció kölcsönhatása problematikájának páratlan szépségű és telibe találó megragadása. A hermeneutika egyik alapproblémája tárul e helyütt elénk: hogyan alakul, formálódik a hagyomány, miképpen és mitől jegecesedik a tradíció *kánonná*? Milyen természetű az a forma, ami ezt a kánonná merevült hagyományt hordozza? Mi teszi lehetővé, hogy a kánon valóban kánon legyen – megőrizze *zsinórmérték* természetét, azaz merev állandóságában *időtlen* időkre (értsd: a jövő számára) konzerválja, *tartósítsa* azt, amit a tradíció forrása, a hagyomány kútfeje *időbeni* létezésre szánt? Mi történik az *élő* (szöveg)hagyománnyal abban a pillanatban, amikor *írásba* foglalja(-ják) valaki(k)? Nem lappang-e itt valamiféle ellentmondás a hagyományra vonatkozó intenció és az ezen intencióból valamiképpen létrejövő tárgy (az intenció eredménye) között? Hiszen a hagyomány kútfeje – akárki is lett légyen az – élő személy volt (vagy az most is, az adott pillanatban), aki a *jelenvaló*létben, az időben *élő*szóban „hozta létre" azt, amit egyrészt az írás (lejegyzés), másfelől az értelmezés kánonná merevített. Nevezzük nevén a gyereket: aminek ily módon – tehát a kanonizációval – az élete kialudt, ami így megszűnt élő organizmus lenni.

Az idézett Bulgakov-szöveg – és természetesen nem csupán az idézet, hanem annak szorosabb és tágabb kontextusa: a regény egésze is – rendkívüli élességgel veti fel a hagyományteremtés és a létrehozott tradíció lejegyzésének a kérdését. Úgy tűnik, amennyire vissza tudunk tekinteni az emberiség *írásba foglalt* történetének a kezdeteire, ez a kérdés mindig is egyfajta neuralgikus pontnak számított a mindenkori hatalom számára. Nem véletlenül teszi meg Bulgakov is főműve kulcsmotívumává a hagyomány – a hagyományalkotás és a hagyomány tovább-

adása – problémáját, melynek talán az egyik legismertebb manifesztációja Woland híres mondata, amit a Mesterhez és Margaritához intéz a Szadovaja 302/B alatti moszkvai lakásban: *„kézirat sosem ég el!"* Történelmi, ill. irodalom- és kultúrtörténeti szövegkörnyezetében *A Mester és Margarita* a „hagyomány *pro? kontra?* kanonizáció" kérdésébe a legérzékenyebb pontokon, a borotvapenge élességével és finomságával – ha tetszik, húsba vágóan – metsz bele.[43] A probléma egyidős az emberiséggel: amióta „történelem" létezik, s amióta ezt a történelmet valamilyen formában leírják – vagyis ahogy megszületik a *történetírás* –, a történelem e megörökítése fölött az ellenőrzés megszerzéséért mindig is hallatlanul kemény, vérre menő harcot vívtak (s vívnak ma is) a hatalmi kötélhúzások résztvevői. Egy mára érdemtelenül elfeledett kiváló szociológus, a 70-es évek végén fiatalon elhunyt Balogh Zoltán találó megfogalmazása szerint minden történeti korszak kisajátítja a maga számára a róla szóló történetírást[44] – akár közvetlenül-brutálisan megrendelve magának az „igazságot", akár közvetve-sugallva terelgetve maga felé a historikusokat.[45] Tegyük hozzá: nem pusztán a róla szóló történetírást igyekszik minden kor magáévá tenni, hanem éppen úgy az előző korok historiográfiáját is, a saját szája íze szerint kanonizálva-interpretálva azt.

A görög irodalomban az i.e. V. században megszületik a történetírás műfaja, mint a tradíció-kanonizáció felvetette kérdésre kínált válaszadásnak egy specifikusan, par excellence antik módja. Hérodotosszal kezdődően egészen a késő ókorig bezárólag valósággal tenyésznek a különféle rendű és rangú, görög és latin nyelven alkotó történetírók. Az antik irodalomnak, már csak a nagy időbeli távolságok okán is, Homéros óta mindig is létérdeke volt tisztázni a hagyományhoz – nem pusztán a *szöveg*hagyományhoz, hanem mindenfajta tradícióhoz – való viszonyulását, és éppen a történetírás az a műfaj, amely az irodalomnak erre a szó valódi értelmében ontológiai[46] problémájára kínál hermeneutikai választ azzal, hogy minden erejével (történeti) hagyományt alkot oly módon, hogy szelektál ebből a hagyományból, értelmezi azt és végül kánont hoz létre belőle, amelyhez utóbb a történetíró-utódok igazodnak, akik majd ugyanezt az utat járják végig. Cicero talán maga sem volt tudatában annak, hogy milyen frappáns módon határozta meg az európai irodalom első történetíróját, amikor a „pater historiae" elnevezéssel illette őt. Valóban, az ókori időkből ránk maradt kánon alapján Hérodotos volt az, aki elsőként haladt végig ezen az úton, amit a történeti hagyomány tudatos megalkotása és kanonizálása fémjelez.

Térjünk most vissza gondolatmenetünknek arra a pontjára, hogy mi történik a hagyománnyal, amikor valaki(k) leírja(-ák), vagyis amikor a tradíció rögzített, „kanonizált" formát nyer. Részint a gondolatmenet jobb követhetősége érdekében, de legfőképpen a jelen munka tárgyára való tekintettel vegyük azt a határesetet,

amikor ez a *költői* hagyománnyal történik meg.[47] Az *írás megjelenése volt az első és döntő lépés, amit az ember megtett a digitalizáció, a számítógép-korszak felé.* Az antik görög irodalom három legértékesebb területét említhetjük a mondottak illusztrálására. A szóbeliség–írásbeliség dichotómiára mint a kultúra interpretációja szempontjából meghatározó tényezőre már a fiatal Nietzsche is felhívja a figyelmet baseli egyetemi előadásaiban.[48] Nietzschének a szóbeliség és az írásbeliség szembeállítására – valójában az orális felől az írott irodalomhoz vezető „fejlődés" történeti útjának modellezésére – épülő irodalomtörténeti alapvetését jó félévszázaddal később Olga Frejdenberg bontja majd ki és rendezi egységes műfajelméleti koncepcióvá.[49] Ne tévesszük szem elől, hogy a két *Borisz Godunov* szüzséfejlődését, tehát a „romantikus tragédiáét" és az operáét is, az írás (lejegyzés) útján kanonizált hagyomány (és e hagyományhoz való viszonyulás) generálja, valamint hogy a *Hovanscsina* történeti apropója, a *raszkol* is eleve hermeneutikai kérdésként jelent meg a korabeli orosz közvéleményben (lásd erről a *Hovanscsina*-elemzéseket megelőző történeti fejezetet).

A homérosi költemények lejegyzése (írásba foglalása) – a hagyomány szerint az ún. peisistratosi redakció – tehát bizonyos értelemben e költészet halálát jelentette. A görög tragédia műfajának létmódja is ellentmond az írásos formában való rögzítettségnek, de legalábbis az ebben a formában való továbbélésnek. Harmadiknak ott vannak Platón és Aristotelés, akik élőszavas tanításuk melléktermékének tekintették csupán azt, amit az utókor a kanonizált Platón-, ill. Aristotelés-corpusként tart számon.[50] Dosztojevszkij az írásba foglalt gondolat különös természetét ilyenformán kommentálja: a rögzített gondolat már csak halvány visszfényét képes visszaadni az eredeti gondolat ragyogásának. Nem olyasformán vagyunk-e ezzel, mint a *platóni ideákkal*, amelyeknek a földi másai szintúgy halvány tükörképek csak? Éppen a Sókratés–Platón–Aristotelés filozófus-triász erre az *élő* példa: egyikük számára sem tanaik írásos rögzítése jelentette az igazi feladatot,[51] hanem e tanok élőszavas közlése a tanítványokkal oly módon, hogy magukat a gondolatokat ez *az élőszavas közlés szüli meg, tartja életben és segíti elő növekedésüket*. Alekszandr Potebnya így ír a **szónak** a gondolat létrehívásában betöltött szerepéről:[52]

> A megértés folyamatában nem a beszélő adja át gondolatait a hallgatónak, hanem ez utóbbi *alkotja meg, a szót megértvén, a saját gondolatát*, ami a nyelv kialakította rendszerben hasonló helyet foglal el, mint a beszélő gondolata. Ha egy szó hallatán ugyanazt gondolnánk, mint a másik, ez azt jelentené, hogy megszűnnénk önmagunk lenni. […] A közvetlen önmegismerés lehetetlen. Az önmegismerés azt az elsődleges, akaratlan cselekvést feltételezi, hogy szakadatlanul elfolyó állapotban lévő énünk a tagolt hangban érzékelhető nyomot hagy. Emellett a hang felidé-

zése megkönnyíti a gondolat – mindig pontatlan – felidézését is. A hang utalássá, az elmúlt gondolat jelévé válik. Ebben az értelemben *a szó objektiválja, elénk állítja a gondolatot*. A szó nélkül az önmegismerés lehetetlen, ahogy eredendően, még a jártasság megszerzése előtt lehetetlen úgy számolni, hogy ne mutassunk rá a megszámlálandó dolgokra stb. (kiem. tőlem – M.M.)

Vagy Kosztolányi Dezső kristálytiszta logikával és lényegretörő egyszerűséggel szőtt szavaival: „Nemcsak mi gondolkozunk: a nyelv is gondolkozik. Munkatársunk a nyelv, egyenjogú társszerzőnk. … Előbb-utóbb rá kell jönnünk, hogy az a nyelv, mely csakis a megértést szolgálja, voltaképp fölösleges is."[53] A szó ui., megint csak Potebnyát idézve,[54] „maga a dolog, s ezt nem annyira azon szavak filológiai kapcsolatával bizonyíthatjuk, melyek a szó és a dolog jelölői, sokkal inkább azzal a valamennyi szóra kiterjedt hittel, hogy *a szavak a jelenségek lényegét jelölik*."

A költészet a régi időkben eredendően orális tevékenység volt: mi sem jellemzőbb, mint hogy *az első európai költő* – valószínűsíthetően – *nem tudott írni* (annyi legalábbis bizonyosnak látszik, hogy a költeményeit nem írta le),[55] sőt a hálátlan utókor egy időben még a létezését is kétségbe vonta. Az archaikus ember számára a költészet a fül és nem a szem gyönyörűsége volt (bizonyos fokig ma sincs ez másképpen). Ez az állítás poétikai és műfajtörténeti vizsgálatokkal egyértelműen igazolható;[56] elég ha egy pillantást vetünk Weöres Sándor bármelyik gyermekversére vagy akár Karinthy Frigyes halandzsa-verseire, hogy lássuk: a költészet eredendően a fülhöz szól, nem a szemhez (mégha a legtöbb vers „költői képekből" is építkezik). Különösen igaz volt ez az archaikus korban,[57] amikor a mágikus *ének*ekből, ráolvasásokból lassanként kialakult az, amit ma is poézisnek nevezünk. Látható, hogy költészet és zene egymás mellett éltek és fejlődtek, mint két ikertestvér, amit nagyon szépen illusztrál a legtöbb európai nyelvben a zenét jelentő szó archetípusa, a „Múzsa" szó. A görög nyelvben ugyanis a μουσικὴ τέχνη [szó szerint „múzsai művészet", „zene vagy zenekísérettel előadott lírai dal"] a Μοῦσα szóból ered, a Múzsák pedig már Homérosnál a költők és a költészet pártfogói („Haragot, istennő, zengj", „Férfiuról szólj nékem, Múzsa"). Zene és poézis egységéről a homérosi korban alighanem a költeményeket recitáló énekest jelölő görög szavak beszélnek a legérzékletesebben: *rhapsódos*, „aki összeférceli az énekeket" és az *Ilias* második szavából (ἀείδω „énekelek") képzett *aoidos*.

Fentebb így fogalmaztam: az írás megjelenése volt az első lépés, amit az ember megtett a digitalizáció, a számítógép-korszak felé. Mint azt a homérosi eposzok esetében láthattuk, az írás megjelenése e költemények életében szükségképpen a Homérosi kultúra elsorvadását, majd lassú halálát hozta magával. Mutatis

mutandis ugyanez elmondható az attikai tragédia műfajáról is. Összegezve, az irodalom lejegyzése, írás általi rögzítése, mint a megalkotott hagyomány kanonizációja – tehát az írás behatolása a kultúrába és ott egyeduralomra törése (mert az írásbeliség története ezt a domináns szerepre való törekvést mutatja) – bizonyos értelemben: a görögség szempontjából a kultúra egyfajta süllyedését mutatja. Az irodalomtudomány, a filológia – tehát az írással, a lejegyzéssel foglalkozó tudomány – az alexandriai korban alakult ki, amikor a régi nagy korok, a homérosi és a klasszikus kor irodalmai élőszavas irodalomból olvasott (bár még hosszú évszázadokon át *fennhangon* olvasott) irodalommá csupaszodtak:[58] Aiskhylos „hétbikabőrharagú, nagy marha mondatai" könyvdrámává, tudományos kutatás tárgyává „szelídülnek", tudós férfiak elkezdik jegyzetelni-kommentálni ezt az irodalmat.[59] Nietzsche (és az ő nyomdokain járva a magyar Hamvas Béla) a tudományos szemlélet térhódításáról beszél, mint ami végzetesen kártékony valami, mert az élet hatalmasan-buján áradó gazdagságát, ami a görög költészet valaha volt, széttrancsírozza és miszlikre szedi;[60] a sils maria-i remete, aki pályáját a bázeli egyetem klasszika-filológia professzoraként kezdte, a filológusok ténykedését *terméketlen* pepecselésnek, szőrszálhasogatásnak tartja,[61] legjelentősebb fiatalkori művében, a nietzschei oroszlánkörmöket teljes élességükben magán viselő *A tragédia születésé*ben alapjában véve ezt a kérdést feszegeti, amikor a görögség fénykorának a dionüszoszi korszakot, vagyis az attikai tragédia virágzásának idejét teszi meg. Minden, ami a görögség életében e nagy korszak után következett, már csak hanyatlás, így Nietzsche. Az írásbeliség története adekvát módon illusztrálható a görög tragédia mint műfaj sorsán. A görög drámákat szerzőik nem abból a célból írták, hogy majd két és fél ezer év múlva a karosszékben ülve olvasgassák őket az ókor iránt érdeklődő csodabogarak. A görög drámák *élő* előadásra szánt darabok, méghozzá egy vallási rítus központi eseményei voltak: a nagy Dionysiákon eredetileg Dionysos isten tiszteletére adták elő őket. Az V. századi Athén három tragikus költője közel háromszáz tragédiát írt,[62] amiből mindösszesen alig több mint harminc darab maradt ránk teljes egészében. Az attikai dráma éppoly komplex, vagy ha úgy tetszik: *interdiszciplináris* műfaj volt, mint az újkori zenei műfajok közül az opera, és éppúgy az élő előadásban élt, mint amaz: a görög tragédiák lejegyzett *szövege* önmagában éppannyira csonka képet ad az eredeti darabról, mint egy opera partitúrája. A lejegyzett, kanonizált textus (tetsz)halott lényhez hasonlítható, amit fel kell éleszteni, hogy élő mivoltában viszonyulhassunk hozzá. Az attikai tragédia tehát a *jelenvalólétben* élt: sem alkotója, sem közönsége nem gondolt az utókorral és a halhatatlansággal. Aiskhylos és Sophoklés az éppen megélt történeti és *poétikus*[63] pillanatnak szentelték költészetüket, ami így roppant gazdagságában, az életerő felfokozott dionüszoszi mámorában a görögség számára ontológia és költészet volt a szó

eredeti értelmében: a *lét és idő* örök kérdésének feszültek neki. Két emberöltővel később, amikor Aristotelés ugyan fejében őrzi az akkor még több száz darabot kitevő tragikus corpust, ez az egykor lenyűgöző erejű műfaj az első költészettudományi szakmunka, a *Poétika* tárgya, de többé már nem az az elevenen ható, húsba vágó művészet, amiről jellemző módon egy anekdota azt tartotta, hogy az egyik drámaelőadás közben a nézőtéren egy várandós asszony a katarzis hatására megszülte gyermekét. (Az alexandriai Museionban aligha okozott ehhez fogható elemi erejű katarzist tudós olvasójának a tragikus triász akármelyik műve is.) Összefoglalva,

> **A szó története elválaszthatatlan a szubjektumképződés történetétől.** A szó szemantikai története párhuzamos az emberi önmegértést szolgáló szövegképzés eszközrendjének kialakulásával: mítosz, szertartás, vallás, népköltészet, költészet, próza, tudomány. Ezt fejti ki […] Frejdenberg[64] a görög klasszikus hagyomány alapján, amelyet történetileg olyan szakasznak ismer, ahol először megtörtént a mitikusból a rituálisba, majd a népköltészetiből a költőibe, illetve a tudományosba való átmenet, vagyis a kép és a fogalom elkülönböződésének története. A morfológia szintaktikai szemléletét a történeti szemantika morfológiai megközelítése váltja le.[65]

A szó diszkurzív poétikájának Kovács Árpád megalkotta elmélete[66] mélyén húzódó, a fentiekben körüljárt gondolatnak az orosz paradigmán belül létezik a tudományos kutatás által egy eddig kevéssé feltárt, hogy ne mondjam, figyelmen kívül hagyott, ám annál jelentékenyebb és érdekesebb megtestesülése. Potebnyának a *szóra* vonatkozó „hite, hogy a szavak a jelenségek lényegét jelölik", Muszorgszkijnál talál visszhangra, aki nem sokkal a halála előtt írt önéletrajzában[67] ars poetica-ként is értékelhető formában fogalmazza meg azt a gondolatát, miszerint a zene „feladata nem […] az érzelmek kifejezése, mint inkább az *emberi beszéd zenei hangokkal* történő visszaadása." Mivel Muszorgszkij dokumentálhatóan[68] *nem* azok közé az alkotóművészek közé tartozik, akiknek episztoláris és egyéb efféle, a művészi tevékenység körén kívül eső szóbeli megnyilatkozásaik legfeljebb érdekes kuriózumokként jöhetnek számításba, de semmiképpen nem mint az alkotói folyamathoz vagy magukhoz a kész művekhez való hozzáférést segítő dokumentumok, a fent idézett profession de foi, ahogy Muszorgszkij maga is nevezi a „zeneművészetről" alkotott saját definícióját, résre tárja a zeneszerző alkotóműhelyébe vezető ajtót. *A költői beszédmód diszkurzív elméleté*ben körvonalazott, eredendően a **szó művészetére** kidolgozott poétikai felfogás e kulcsmozzanatának ilyen átjárhatósága egy másik diszciplína, a zene területére nézetem szerint már önmagában is nem hogy jogosulttá teszi, hanem az adott esetben éppenséggel követeli a szóban forgó zeneművészeti alkotások – a történelmi tárgyú Muszorgszkij-operák –

megközelítését az irodalomtudománynak ha nem is kizárólagos, de meghatározó mértékű alkalmazásával. Mint az előző fejezetben jeleztem, ezt a fajta megközelítést mindenekelőtt műfajgenetikai szempontok indokolják; nehéz lenne belátni, hogy pl. az azonos című Puskin-tragédia és Muszorgszkij-opera, pusztán azon az alapon, hogy az egyik zenei, a másik pedig irodalmi alkotás, távolabb áll egymástól, mint mondjuk az *Oidipus Kolónosban* és Petronius *Satyricon*ja. Annál is inkább, mivel éppen az általam is hivatkozott Olga Frejdenbergnek a szüzsé poétikája alapján kidolgozott műfajelmélete[69] a tanú a műfajok közötti diakrón átjárhatóságra, vagyis arra az egyébként már Veszelovszkij óta a korszerű irodalomtudományi gondolkodásban erős pozíciókat kiépített felfogásra, amit nagyon leegyszerűsítve így lehetne jelezni: nem a műfaj teremti a művet, hanem fordítva, mindig a már egyszer kánonná vált műfaj kereteinek a lazulásával, majd szétesésével születik meg az új műfaj, amelyet aligha lehet másként elgondolni, mint egy adott műcsoport alkotta kánont. Főként ez a híd, ami az adott esetben az irodalom és a zene között ível (de amit nem a kutató, hanem az alkotóművészek emelnek – és mindkét part felől, mint látni fogjuk), bátorított fel arra, hogy belevágjak az alább következő interpretációba, s megírjam ezt a könyvet. Mindezeken túl két konkrét, az irodalomtörténet ill. –tudomány körébe tartozó „esemény" az, ami újabb lökést adhat a téma kutatásának. Ez az orosz formalista iskolához tartozó két irodalomtudós Gogol-felfogása, melyek az én dolgozatom szemszögéből szoros rokonságot mutatnak egymással. Jurij Tinyanov paródia-elméletéről[70] van szó, egészen pontosan a **gogoli szómaszkról,** továbbá Borisz Eichenbaumnak az ugyancsak Gogol poétikáját tárgyaló tanulmányáról.[71] Mind Tinyanov, mind Eichenbaum arra az eredendően a **szó** természetéhez tartozó karakterisztikumra világít rá, amiből Muszorgszkijnál az általam „zenei metaforának" keresztelt zenei alakzat kifejlődik, és ami minden valószínűség szerint akkor is elevenen ható tényezőként funkcionál a Muszorgszkij-opera poiésisében, amikorra a zeneszerző már szakított a szorosan a szöveg (történetesen éppen egy Gogol-egyfelvonásos, a *Háztűznéző*) megzenésítésére szorítkozó zeneszerzői programjával. Ez a szakítás azonban távolról sem jelent szakítást a *szóval*, közelebbről azzal a zeneszerző önéletrajzában explicite kifejtett művészi koncepcióval, miszerint *a zene nem az érzelmek, hanem a gondolatok kifejezésének az eszköze;* ellenkezőleg, inkább arról lehet szó, hogy Muszorgszkij mintegy „bekerítő művelettel", a másik irányból – *a zene felől* – közelít a szóhoz és nem fordítva. Persze, hiszen zeneszerző és nem író; másként fogalmazva azt is mondhatjuk, hogy Muszorgszkij éppen a *Háztűznéző* körüli kísérletezéseket követően, e kísérletek eredményeit nem annyira elvetve vagy pláne megtagadva, mint inkább megrostálva, beépíti-integrálja azokat az ezután komponálandó műveibe. Hogy mennyire nem a zöldfülű művészjelölt

szárnypróbálgatásairól, hanem az érett művész tudatos stílusváltásáról van szó ebben az esetben, azt az is bizonyítja, hogy az irodalmi szöveg direkt megzenésítését mint operakomponálási vezérelvnek használhatatlan *прием*-ot Muszorgszkij általában véve elvetette ugyan, ám rövidebb jelenetek kisebb formátumú szereplőinek megragadására és ábrázolására jól használhatónak ítélte mint a groteszk vagy a szűkebben vett paródia eszközeit.

Fodor Géza *Zene és dráma* c. könyvében[72] kimutatja, hogy a commedia dell'arte műfajtörténeti fejlődése a 18. század közepére különös irányba terelte az ekkorra válságba jutott polgári drámát. Eszerint a polgári dráma esztétikai és a szüzsére vonatkozó ellentmondásaira, melyek a 18. század derekára alaposan kikezdték ezt a műfajt, sajátos, az irodalom történetében egyedülálló megoldás kezdett el érlelődni, mely a szóban forgó műfajt „kiúsztatta" az irodalomból – át a zenébe. Megszületik a zenei komédia, az opera buffa: „[...] épp ekkor, ezen a ponton ágazik ki belőle [a commedia dell'artéból – M. M.] a zenés vígjáték, az *opera buffa,* hogy örökösévé legyen a commedia egész népi frissességének, régi realista ábrázolókedvének, sziporkázó játékosságának s ellenállhatatlan ritmusának."[73] E különös műfajtörténeti fejlődésnek a commedia dell'arte útja, melynek a végén a zenei dráma áll, nem egyedüli ösvénye: „Hogy milyen erővel tör a kor drámairodalma az opera felé, ezt nemcsak a commedia dell'arte történeti sorsa vagy az ellenkező póluson a *Barnhelmi Minna* zeneisége mutatja, hanem a legpregnánsabban talán Beaumarchais művészete."[74] Igen, *A sevillai borbély*ról és a *Figaro házasságá*ról van szó; jellemző módon mindkét darab operaként – egészen pontosan: egy-egy opera nyersanyagaként – éli további életét: „a Figaro-vígjátékok egyenlőtlen fejlődéssel ugyan, de a ‚komoly műfaj' meghaladását jelentették. Ezáltal egy újabb nagy *drámatörténeti epizód* jött létre. Ez a két vígjáték epizodikusságával is, de egyéni sorsával is bizonyítja, hogy a kor polgári drámájának reprezentatív műfaja az opera. Nemcsak *A sevillai borbély* nyert elevenebb életet a zene által, hanem a *Figaro házassága* is újjászületett Mozart operájában."[75] Az „újabb nagy drámatörténeti epizód" tehát a Mozart-operák kora.

Tipológiai szemszögből nézve a 19. századi orosz történelmi tragédia műfaja is a 18. századi nyugat-európai dráma fejlődéséhez hasonló utat jár be. A Puskin nevével fémjelzett műfaj legelső képviselője, a *Borisz Godunov* szűkebb pátriájában, az (orosz) irodalomban egyszersmind le is zárja e műfaj fejlődését. Néhány évtizeddel később[76] Alekszej Tolsztoj ugyan újra előveszi majd a „zavaros idők" témáját, hogy feltámassza az orosz történelmi színművet: 1866 és 1870 között megszületik a Rettenetes Iván uralkodásának a végső szakaszától Borisz Godunov bukásáig ívelő korszakot átfogó drámatrilógia (*Rettenetes Iván halála, Fjodor Ivanovics cár,*

Borisz cár). Műfajpoétikai szempontból ez a trilógia azonban nem a puskini történelmi dráma folytatása. Jurij Lotman Puskin-monográfiájában felidézi:[77]

> „Rilejev dekabrista szellemű alkotás megírására szólította fel Puskint: ‚Te Pszkov környékén vagy: ott fojtották el az orosz szabadság utolsó fellobbanásait – igazán ihletet adó táj, egy Puskin tán csak nem hagyja el ezt a földet anélkül, hogy írna róla.' Ő azonban nem írt a Pszkovi Köztársaságról: a *Borisz Godunov*ot írta meg; nem a történelmet eszközként felhasználó romantikus vallomását, hanem egy olyan drámát, amelyben *a történelem, miként a folklór is, immár a nép pszichológiájának megismeréséhez vezető út a költő számára, a történelmi múlt pedig, amelyet romantikus prekoncepció nélkül tanulmányoz, a jelen megismerésének eszköze.*"

A Rilejev felszólítására adott puskini „válasz" lotmani összefoglalása – a történelem poetizálása, a történelmi múltnak a költői-hermeneutikai kérdésfeltevés tárgyává emelése – Puskin tragédiája mellett, vagy inkább azon túl, egy az egyben vonatkoztatható a *Hovancsina* c. Muszorgszkij-operára is, mint a puskini „történelmi dráma" egyenesági leszármazottjára. Ennek a könyvnek a feladata éppen ezen állítás részletes bizonyítása.

ELSŐ RÉSZ

PUSKIN-INTERPRETÁCIÓK
ROMANTIKA, TRAGÉDIA, POÉZIS

A KÖLTŐ

Boldog, ki magának ír,
Fenkölt művét elrejtve hallgat,
S tudja: az ember, mint a sír,
Nem ád az érzésért jutalmat.
Boldog, ki költő s nem beszél.
…
Mi a hírnév, mely úgy becsapja
Az embert, mint vágyálmai?
…
Mi közöm hozzájuk? Süket
Magányban, némán élek én itt,
Lantom jajai el nem érik
Könnyű és léha lelküket.
…
S ki egek mosolyával nézett,
Hol is volt az a szem vajon?
Csak egy-két éjszaka az élet?
…

A KÖNYVÁRUS

Pompás. De hallgasson ide:
Ez a szatócskor, ez a vaskor
Olyan, hogy ha nincs pénze, akkor
Nincs benne szabadsága se.
…
Nem eladó ugyan az ihlet.
De a kézirat eladó.
(Alekszandr Puskin:
A könyvárus beszélgetése a költővel)

Puskin erői teljében halt meg, és kétségkívül magával vitt a sírba egy nagy titkot. És ezt a titkot most nélküle próbáljuk megfejteni.

(Fjodor Dosztojevszkij)

TÖRTÉNETI BEVEZETÉS

BORISZ FJODOROVICS GODUNOV
EGY PARVENÜ CÁR FELEMELKEDÉSE ÉS BUKÁSA

RETTENETES Iván 1584-ben bekövetkezett halála után annak Fjodor nevű fia került a trónra, aki akkor huszonkét esztendős volt. Az új cár természete furcsa ellentétben állt apjáéval. Gyermek- és ifjúkorában napjait imádkozással vagy vallásos legendák hallgatásával töltötte. Minden idejét a templomokban töltötte, és szívesen szólaltatta meg a hívőket az istentiszteletre hívó harangokat. Apja nem kis megvetéssel állítólag így nyilatkozott róla: „Sekrestyés ez, nem cárevics." Fjodor cár, mivel korlátozott képességei folytán nem bírta el a kormányzás terhét, azt egyik kedvencére, Borisz Godunovra hárította, aki egyébként a sógora volt. Nem sokkal később a birodalom kormányzójává nevezte ki, ezzel nyíltan beismerve a maga alkalmatlanságát az uralkodásra.

Ettől fogva 18 éven át az Orosz Birodalomnak és népének a sorsa szorosan összefonódott Borisz Godunovval. Családja egy tatár hercegre, Csetre vezette vissza a családfáját, akit a 14. században a hordában Péter metropolita keresztelt meg, s aki Oroszországban Zakariás néven telepedett le. Zakariás unokája, Iván Godum volt az őse Cset herceg azon ágának, amely a „Godum" névből a „Godunov" elnevezést kapta. Godum utódai szépen gyarapodtak; a Godunovoknak voltak birtokaik, de egészen addig nem játszottak fontos szerepet az orosz történelemben, míg az első Godunov egyik dédunokája Fjodor Ivanovics cárevics sógora nem lett. Akkor tűnt fel Rettenetes Iván udvarában Fjodor feleségének a fivére, Borisz, aki Maljuta Szkuratov fő-opricsnyik leányát vette el feleségül. Iván kedvelte Boriszt. Egyének és családok kiemelése a cárevnához fűződő rokonságuk révén általános jelenség volt a korabeli Oroszországban; az ilyen kiemelés azonban nem volt kockázat nélkül való, hiszen Rettenetes Iván feleségeinek rokonait éppúgy elpusztította, mint bárki mást, aki vérszomjának áldozata lett. Borisz így úgyszólván állandó életveszélynek volt kitéve a cárhoz való közelsége révén. (Állítólag egy alkalommal Iván csúnyán megsebezte botjával Boriszt, mert az közbenjárt a cár egyik fiáért, akit az uralkodó megöletett. Később a cár meggyászol-

ta fiát és nagyra tartotta Boriszt bátorságáért, amiért azonban az hónapokig tartó betegséggel fizetett.)

Iván halála után, mint említettük, a tényleges hatalom Borisz Godunov kezébe került. Borisz ekkor 32 esztendős volt. Rettenetes Ivánnak volt még egy fia, Dimitrij, aki a cár hetedik házasságából született. Borisz Godunov Dimitrijt anyjával és három nagybátyjával, a Nagojokkal Uglicsba küldte, s a cárevics nevelése ürügyén ott tartotta őket, gyakorlatilag száműzetésben.

A tízéves Dimitrijnek Uglicsban megvolt a saját kis udvara; tisztviselői közül nem egy a régens, Borisz Godunov besúgója volt. Az ifjú trónörökös és családja pénzügyeit egy Bityagovszkij nevű kancellári hivatali titkár (дъяк) intézte, aki Borisz embere volt. A cárevics nagybátyjai és a titkár között gyakori volt a vita. Bityagovszkij örömét lelte abban, ha keresztbe tehetett a cárevics családjának. Úgy tűnik, az volt a célja, hogy éreztesse velük: Rettenetese Iván halálával sorsuk hanyatlásba fordult.

Ha hihetünk a kancellári hivala titkárja jelentéseinek, a cárevics már ekkor kimutatta az apjától örökölt vad és kegyetlen ösztöneit. Semmi egyébben nem telt öröme, mint állatok verésének szemlélésében, vagy azok barbár módon való megcsonkításában. Állítólag egyszer egy téli napon a palotája udvarán több hóembert épített, s mindegyiknek a birodalom egy-egy magasrangú funkcionáriusa nevét adta – a legnagyobb alakot Borisznak nevezte el. Majd megragadott egy fakardot, nekiesett a hóembereknek és lekaszabolta azok karját és fejét, tettét imígyen kommentálva: „Ha felnövök, így fogok velük elbánni." Ezt és az ehhez hasonló történeteket gondosan összegyűjtötték és persze továbbították Moszkvába. Meglehet, ezeket a történeteket Borisz ügynökei találták ki, hogy befeketítsék a cárevics családját az orosz nemesség előtt; az is elképzelhető, hogy a kis trónörökös csak túl jól „mondta fel" a kegyvesztett udvaroncok által neki betanított leckét.

A neveltetése által keltett reményeket és félelmeket Dimitrij hirtelen halála azonban egy csapásra szétoszlatta. A trónörökös halála különös volt, és nehéz lenne megállapítani, hogy baleset vagy bűncselekmény történt-e. 1591. május 15-én a cárevics más gyermekekkel együtt a palota udvarán játszott. Vele volt a házitanítója, a dajkája és egy szobalány. Valószínűleg egy pillanatra elvesztették a kis trónörököst a szemük elől. A három nő és a jelenlévő apródok egybehangzó tanúbizonysága szerint a cárevics kezében egy kést tartott. A dajka hirtelen odanézett és látta, hogy a kisfiú valósággal vérben fürdik. A torkán egy nagy seb tátongott, és egy hang nélkül kilehelte a lelkét. A dajka kiabálására odarohant a cárevics anyja és első kétségbeesésében kijelentette, hogy a fiát meggyilkolták. A trónörökös egyik nagybátyja a helyszínre érkezett és elkezdte ütni a házitanítót, s elrendelte, hogy húzzák meg a palota mellett álló Megváltó templománál lévő vészharangot.

Az udvar egy szempillantás alatt megtelt Uglics és környéke lakosaival, akik fejszékkel és vasvillákkal felfegyverkezve jelentek meg, mert azt hitték, hogy a cárevics palotája lángokban áll. Megérkezett velük Bityagovszkij fia és a hivatalában szolgáló férfiak kíséretében. Megpróbálta lecsendesíteni a tömeget és azt mondta az egybegyűlteknek, hogy a gyermek epilepsziás rohamában halálra sebezte magát késsel (ismert dolog volt, hogy a cárevics epilepsziában szenvedett). Erre a cárnő felkiáltott: „Nézzétek a gyilkost! Ott a gyilkos!" A sokaság rátámadt Bityagovszkijra, aki egy a közelben lévő házba menekült és ott elbarikádozta magát, de a tömeg rárontott és darabokra tépte, csakúgy, mint a fiát. Bárkit, aki felemelte szavát az ő érdekében, vagy kapcsolatban állt vele, azonnal megölték.

A közvélemény Boriszt vádolta a gyilkossággal, s a kormányzó, hogy lecsitítsa a népet, vizsgálatot rendelt el. Megbízottai kihirdették, hogy az ifjú trónörökös saját ostobaságából vágta el a torkát, és hogy a nagybátyja, valamint Uglics népe gyilkosokként ártatlan embereket öltek meg. Ez a Nagojok kiirtásához és Uglics elnéptelenedéséhez vezetett.

Hét esztendő múlva a jámbor Fjodor elhunyt, s 1598-ban választóinak szavazataival és barátainak befolyására Borisz Godunov lépett a trónra. Uralkodása kezdetén arra törekedett, hogy jó kapcsolatokat alakítson ki az európai hatalmakkal, amelyeknek a követeit gyakorta fogadta az udvarában. Igyekezett minden alattvalója számára biztosítani a gyors és olcsó igazságszolgáltatást – nem ritkán audienciát tartott, ahol meghallgatta és orvosolta az elhangzott panaszokat. Borisz azon volt, hogy az addig mellőzött és lenézett tudományokban és művészetekben európai tudás és képzés iránti igényt támasszon. Borisz Godunov a polgári művelődés iránt táplált vonzalmában valamennyi uralkodóelődjét felülmúlta. Iskolákat, sőt egyetemeket kívánt létrehozni. 1600-ban egy bizonyos Johann Kramer nevű német embert küld Németországba azzal a megbízatással, hogy kutasson fel és vigyen Moszkvába professzorokat és doktorokat. Borisznak az egyetem alapítására vonatkozó tervei azonban a papság ellenállása miatt meghiúsultak. A klérus az uralkodó előtt arra hivatkozott, hogy Oroszország a törvény és a nyelv egységében boldogul, s hogy a nyelvek különbözősége a gondolatok különbözőségéhez vezethet, ami veszélyes lehet az egyház számára. Borisz elállt hát ettől a tervétől.

A cár tizennyolc fiatal bojárt Londonda, Lübeckbe, ill. Franciaországba küldött, s Moszkvába is érkeztek fiatalemberek Angliából és Franciaországból. Borisz Nyugatról – Angliából, Hollandiából, Németországból – nemcsak orvosokat, művészeket és kereskedőket hívott magához, hanem hivatalnokokat is fogadott szolgálatba maga mellé.

E projektumai miatt a cár erős ellenállásba ütközött az egyház részéről, hiszen nem az ég által küldött fejedelemként kormányozta Oroszországot. Így, mivel

gyakran emlékeztették arra, hogy ő nem legitim uralkodó, Borisz kénytelen volt önkényes eszközökhöz folyamodni annak érdekében, hogy hatalmát megtartsa.

1601-ben három éven át tartó éhínség tört Oroszországra. E nehéz időkben Borisz szakadatlanul azon iparkodik, hogy könnyítsen a katasztrofális helyzeten: a gazdag rétegek fölöslegéből a rászoruló szegények megsegítésére kincstári alapot hoz létre. Saját kincstárából naponta többezer rubelt osztott szét, s arra kényszerítette a nemességet és az egyházat – akik mérhetetlen kapzsiságukban távoltartották magukat az őket körülvevő éhínségtől –, hogy nyissák meg magtáraikat és ajánlják fel neki megvételre gabonájukat féláron, hogy ő azt nagylelkűen szétossza az éhezők között.[78] Borisznak ezek az intézkedései azonban – amelyeknek köszönhetően megnyerte ugyan a szegénynépet, de maga ellen hangolta a felsőbb rétegeket – elégtelennek bizonyultak az éhínség kezelésére. Nagyon sokan meghaltak, és Borisz, mivel életükben nem tudott segíteni rajtuk, tisztességes eltemetésük érdekében állítólag mindegyik halottnak kiutaltatott egy rend vászon halotti leplet.[79]

Borisznak ezeket a jótékonysági erőfeszítéseit a nemesség bizalmatlanul és rosszindulatúan fogadta. Elégedetlenségüknek eleinte csak egymás között adtak hangot, de az ünnepi lakomákon, sőt magában az udvarban a politikai elégedetlenség jeleit nem lehett félreérteni. Helyzetének bizonytalansága ezért arra késztette a cárt, hogy egyfajta terrorgépezet kiépítésével védje meg önmagát. Viszonylag rövid idő alatt igen sok kivégzést rendelt el és számos elégedetlen nemest vetett börtönbe, ill. küldött száműzetésbe. Veszélyérzete csak fokozta a reá leselkedő veszélyt, s ez mint valami lavina, további kegyetlenkedésekhez vezetett. Saját lakomáin állítólag nemegyszer felpattant és bizonyos egyéneket megvádolt, akiket emberei azonnal megragadtak és vagy megölték, vagy tömlöcbe vetették, esetleg száműzték őket, és minden vagyonuk az államra szállt. A despotizmus az összes társadalmi osztályt elérte, a központi hatalom a földhöz kötött parasztságot kemény büntetőtörvényekkel tartotta sakkban. Borisz Godunovnak kortársai a „birodalom hadnagya" címet adták, aki a jobbágyokat röghöz kötötte Oroszországban. Egészen az ő idejéig a parasztok szabadon cserélgették urukat. A földbirtokosok panaszaitól ostromlott Borisz látta, hogy a földművelők, gyakorta csalatkozván abban a reményükben, hogy jobb földesurat találnak, csüggedésnek adják magukat, s ez végső soron szegénységet szül, növeli a csavargók számát és ahhoz vezet, hogy számos, földművelők eltartására kiválóan alkalmas terület elnéptelenedik. 1592-ben vagy 1593-ban Borisz Godunov törvénybe iktatta a jobbágyok röghöz kötéséről szóló törvényt. E rendelkezés meghozatalában Boriszt feltehetőleg államigazgatási megfontolások is motiválták. Egy akkora kiterjedésű országban, mint Oroszország, a hatalomnak bizonyos nehézségei voltak a közvetlen kapcso-

lattartásban a parasztsággal, amelytől adóbevételei származtak és amelyből a hadsereget állították ki. A központi hatalomnak tehát legalábbis kapóra jött ez az intézkedés, hiszen a nemesi osztályt közvetítőként és saját rendelkezéseinek a végrehajtójaként használhatta fel.

Egyszerre csak meglepő hírek ütötték fel fejüket Litvánia határán és hihetetlen gyorsasággal terjedtek el az egész birodalomban. Ezek szerint a hírek szerint Dimitrij cárevics, akiről addig azt hitték, hogy Uglicsban meggyilkolták, életben van, méghozzá Lengyelországban. Miután kedvezően fogadta őt egy vajda, feltárta kilétét az ország vezető nemeseinek. Azt beszélték róla, hogy szerzetesi ruhába öltözve egy ideig Oroszországban vándorolt. A novgorodi Megváltó kolostorának archimandritája szállást adott neki, de nem ismerte fel. A herceg onnét Kijevbe folytatta útját, de hagyott a cellájában egy levelet, amelynek tanúsága szerint ő Dimitrij, Rettenetes Iván fia és egy nap majd meghálálja a rendfőnök vendégszeretetét. Több szemtanú különböző helyeken látta a cárevicset, s bár beszámolóik a részleteket tekintve ellentmondásosak voltak, egy dologban mégis megegyeztek: Dimitrij él és a trónbitorló Boriszt el fogja számoltatni bűneiért.

Ki volt hát az a személy, akit az orosz történészek az „ál-Dimitrij" névvel illetnek? Valóban Rettenetes Iván fia volt, akit a Nagojok előrelátása megmentett a gyilkosoktól s akit, ahogy később ő maga mesélte, egy pópa fia koporsóba rejtett? Vagy, ahogy azt a cár és a pátriárka hivatalosan kinyilatkoztatták, egy bizonyos Grigorij Otrepjev volt ő, egy vándorszerzetes, aki egy időben a pátriárka titkára volt? Muszorgszkij és Puskin – Karamzin nyomán – ez utóbbi változat mellett teszi le a voksát, annak ellenére, hogy a kérdés a rendelkezésre álló információk birtokában gyakorlatilag eldönthetetlen. Kosztomarov összehasonlította a trónkövetelő kézírását Otrepjevével és azt állítja, hogy a két kézírás nem hasonlít egymásra. Margeret kapitány ismert olyan embereket, akik a trónbitorló halála után beszéltek Otrepjevvel. A kérdést nyitva hagyva, a továbbiakban nem a Dimitrij, hanem a Demetrius nevet használom, amellyel a „cárevics" a pápához intézett leveleit aláírta.

1603 táján egy fiatalember lépett a lengyel pán, Adam Visnyeveckij szolgálatába. Beteg lett – vagy úgy tett, mintha beteg lenne – és katolikus papért küldött, s a gyónási titok leple alatt megvallotta, hogy ő Dimitrij cárevics, aki megmenekült uglicsi gyilkosai elől. A pap nem merte ekkora titok terhét egymaga viselni. Demetriust ura, Visnyeveckij elismerte Rettenetes Iván legitim örökösének. Mnyisek, Szandomir vajdája felajánlotta neki segítségét. Demetrius előzőleg már beleszeretett a vajda legidősebb leányába, Marinába és megesküdött, hogy Moszkva cárnőjévé teszi őt; apa és leánya elfogadták a házassági ajánlatot.

Eközben a Dimitrij feltámadásáról keringő hírek az egész lengyel királyságban elterjedtek. Mnyisek és Visnyeveckij elvitték Demetriust Krakkóba és bemutatták a királynak. A pápai nuncius is kifejezte érdeklődését; a jezsuiták és a ferencesek vállvetve igyekeztek megtéríteni a cárevicset, aki titokban megtagadta a pravoszláv hitet és megígérte, hogy Moszkvát a katolikus egyház befolyása alá fogja vonni.[80] Puskin *Borisz Godunov*jának Lengyelországban játszódó jeleneteinek egyház- (és ezzel szoros összefüggésben politikatörténeti) kontextusa mélyén a római katolikus egyház és a pápa azon törekvése húzódik meg, hogy az orosz ortodox egyházat katolikus hitre térítse. A cél elérésére az adott történelmi pillanatban a jezsuiták látszottak a legalkalmasabbnak. (Puskin és Muszorgszkij is szerepeltet jezsuitákat a színen.) A kérdéses időszakban folyt Nyugat-Európában a reformáció és az ellenreformáció küzdelme. Konstantinápoly elfoglalása 1453-ban súlyos csapást mért a keleti ortodoxiára; ugyanakkor éppen ez az esemény adott lehetőséget Moszkvának arra, hogy a háttérből a nyílt színre lépjen: Konstantinápoly eleste után immár ő léphetett fel azzal az igénnyel, hogy betöltse a keleti ortodoxia központjának a tisztét. Moszkvát mint Konstantinápoly örökösét a keleti egyház fejeként a moszkvai patriarchátus 1580-ban (négy évvel Rettenetes Iván halála előtt) történt létrehozása „legitimálta". A Loyolai Szent Ignác által alapított jezsuita rendre (Jézus-Társaság) a pápa 1540-ben adta áldását, és a következő évben Szent Ignác lett a rend generálisa. Tevékenysége és hatása gyorsan terjedt: a jezsuiták Európában a reformáció elleni küzdelem élére álltak, Európán kívül pedig a katolicizmus elterjesztését tűzték zászlajukra. Lengyel-Litvániában, 1565-ben történt megjelenésüket követően, jelentékeny befolyást szereztek a vallás és az oktatás területén. Breszt-Litovszkban, Lengyel-Litvánia akkori fővárosában 1596-ban az ortodoxok tiltakozása ellenére kinyilvánították a keleti és nyugati egyházak egyesítését a pápa vezetése alatt (a keleti egyház megtarthatta volna saját liturgiáját). Ebben az egyháztörténeti szövegösszefüggésben az „aposztata" trónkövetelő, ahogy Puskin az ál-Dimitrijt ábrázolja, joggal biztosíthatta a jezsuita pátert arról, hogy az orosz nép követni fogja uralkodóját az új hitében: annak példájára a pravoszláviáról áttér majd a katolicizmusra.

Demetrius levelezésben állt VIII. Clemens pápával is, aki előtt annak legalázatosabb szolgájának, *infimus cliens*nek nevezte magát. Ilyen módon a király, a pápai követ és maga a pápa is elismerte őt. Vajon hittek-e legitimitásában? Valószínű, hogy – mint azt Puskin sugallja a *Borisz Godunov*ban – eszközt, méghozzá félelmetes és hatékony, jól bevethető eszközt láttak benne saját hatalmi, politikai céljaik megvalósításához. Erre pedig az akkori Oroszország belső viszonyai szinte tálcán kínálták a lehetőséget. A birodalomban akkortájt végrehajtott intézkedések, amelyek az egységes, modern állam megteremtését célozták, sok helyütt zavargást keltettek. A paraszt, akit Borisz éppen hogy akkor kötött röghöz, titkon min-

denütt ellenséges volt a központi hatalommal szemben. A kisnemes, akinek ez az újítás az érdekét szolgálta, csak nagy nehézségekkel tudott megélni a birtokaiból. A bojárok és a főnemesség mélységesen demoralizálódott és kész volt a felségárulásra. A Don és Dnyeper menti kozákok, a jobbágyok és szökött parasztok csapatai, amelyek csak úgy nyüzsögtek a vidéki területeken, csak a megfelelő alkalomra vártak, hogy feldúlják Moszkvát. Mindehhez hozzájárult még a tömegek tudatlansága; ha Demetrius külföldi támogatói nem is hittek benne, hogy ő a cárevics – számukra ez valószínűleg nem is igen volt fontos (ezt Puskin is hangsúlyozza) –, annál inkább elhitte ezt az orosz nép, amely annyira mohón várta a megváltót, aki majd megszabadítja őt nyomorúságától, szenvedésétől. Igen, az egyszerű nép hitelt adott a cárevics csodálatos megmeneküléséről szóló történetnek – s még majd hányszor fog hitelt adni ilyesfajta meséknek: a 17. és 18. században számtalan ál-Dimitrij, ál-Alekszej, ál-Péter bukkan majd fel.

Mindaddig, amíg az ügyes és energikus Godunov a kezében tartotta a hatalmat, sikerült fentartania a rendet, féken tartania a lázadókat és Demetriust. A pátriárka és Vaszilij Sujszkij, aki az uglicsi kivizsgálást irányította, kihirdette a népnek, hogy Dimitrij meghalt és a trónkövetelő Griska Otrepjev. Követeket küldtek ugyanezzel az üzenettel a lengyel királyhoz és udvarához. Végül haderőt vonultattak fel és kordont hoztak létre a nyugati határ mentén. A bojárok azonban már nyilvánosan is mondogatták, hogy „bajos dolog legitim uralkodó ellen hadat viselni”, és Moszkvában ünnepi összejövetelek alkalmával Dimitrij cár egészségére ittak. 1604 októberében Demetrius lengyelek, száműzött oroszok és német zsoldosok élén átlépte a határt. Szevéria azonnyomban átállt, de Novgorod ellenállt. Szevéria után Ukrajna városai is csatlakoztak a felkeléshez. Msztyiszlavszkij herceg megpróbálta hatcban elfogni Demetriust, de katonáiban gyökeret vert és szilárdan tartotta magát az a gondolat, hogy aki ellen harcolnak, az az igazi Dimitrij. Vaszilij Sujszkij, Msztyiszlavszkij utódja Dobrinicsinél legyőzte Demetriust.

1605-ben Borisz meghalt, miután ártatlan fiát Baszmanov, a bojárok, a pátriárka és Moszkva népének a kegyeibe ajánlotta. De amint Szevéria hadserege az irányítása alá került, Baszmanovnak rá kellett jönnie, hogy sem a katonák, sem parancsnokaik nem fognak egy Godunovért harcolni. Így hát ahelyett, hogy felségárulás áldozatává vált volna, inkább azt választotta, hogy ennek az árulásnak maga lesz a végrehajtója. Az az ember tehát, akibe a haldokló Borisz minden bizodalmát helyezte, csatlakozott Golicinhez és Soltikovhoz, Demetrius titkos híveihez. Ünnepélyesen kihirdette a katonáknak, hogy Demetrius valóban Rettenetes Iván fia és Oroszország legitim ura; ő volt az első ember, aki a trónkövetelő lábai elé vetette magát. Demetrius Moszkva felé vonult. Közeledtére hívei akcióba léptek: lemészárolták Godunov fiát és feleségét. Ez volt a véres vége annak a dinasztiának, amelyet Borisz a cárevics tetemén átlépve alapított.

Rohad az államgépben valami…
(William Shakespeare)

Milyen tisztesség ránk, orosz hazánkra!
Tegnapi rab, tatár, hóhér Maljuta
Veje, lelkében hóhér maga is,
Hordja Monomach ékét, koronáját.
(Vaszilij Sujszkij a *Borisz Godunov*ban)

Az okos emberek Pimen politikai nézeteire figyeltek, és elavultnak találták őket; mások kétségbe vonták, lehet-e rímtelen verseket versnek nevezni.
(Alekszandr Puskin)

KÖLTÉSZET **VAGY** TÖRTÉNET-ÍRÁS?

A TÖRTÉNELEM ÉS A POLITIKAI ÉTHOSZ PUSKIN SZÍNPADÁN

TALÁN meglepőnek, vagy egyenesen megbotránkoztatónak hat a fenti címben a választás szabadságának e kihívó meghagyása – egy költői alkotás esetében az esztétikai produktum kizárólagosságának a megkérdőjelezése. Hiszen a történelem megismerésésére irányuló tudomány, amit az ókori görögség a „kutatás, ismeret, tudás; az ismeret leírása" jelentésű ἱστορία szóval jelölt, vagyis a „történetírás" és a költészet, a „poésis" az emberi megismerés két olyan, egymástól határozottan elkülönített területen, eltérő dimenziókban mozgó formája, amelyeket – így az intés – nemigen tanácsos egymás térfelére engedni. Már az első ismert európai irodalomtudós, az abderai Aristotelés kategorikus választóvonalat húz a történetírás és a költészet közé, mondván:

> A történetíró és a költő abban különböznek […] egymástól, hogy az előbbi azt mondja el, ami megtörtént, míg az utóbbi azt, ami megtörténhet. A költészet ezért filozofikusabb és súlyosabb, a történetírásnál, mert a költészet az általánosról beszél, míg a történetírás az egyediről. Általános az, ahogy valaki valamilyen módo, a lehetőség vagy szükségszerűség alapján beszél vagy cselekszik; ez az, amire a költészet törekszik, bár egyedi neveket használ. Egyedi például, amit Alkibiadés tett vagy vele történt. […] A tragédiákban [a tragikus költők] történeti nevekhez ragaszkodnak. Ennek az az oka, hogy a lehetséges hihető; ami nem történt meg, arról nem hisszük el, hogy lehetséges, de világos, hogy ami megtörtént, az lehetséges, hiszen nem történt volna meg, ha lehetetlen lett volna. […] És ha olyan események-

ről ír, amelyek valóban megtörténtek, nem kevésbé költő, mert néhány olyan esemény esetében, amelyek valóban megtörténtek, semmi ok nincsen arra, hogy azok ne legyenek olyanok, mint amilyenek a valószínűség és lehetőség alapján lennének. Ily módon *ő ezeknek az eseményeknek a költője.*[81]

Bár Aristotelés sem a shakespeare-i királydrámákat, sem Puskin „romantikus tragédiáját" nem ismerhette, a *Poétiká*ból idézett részlet mégis mintha a modern (vagy újkori) értelemben vett *történelmi dráma*[82] lényegének adekvát megragadásáról árulkodnék. E műfaj[83] újabbkori alapító atyja, Alekszandr Puskin történelemszemlélete aligha nélkülözhető kulcs a szerző által feladott talány megfejtéséhez: a műalkotásban elhelyezett kódrendszer megfejtéséhez feltétlenül tisztázni kell a költő viszonyát az általa – valóságosan és irodalmi élményein keresztül – megélt, majd „átköltött", poetizált történelemmel. A *Borisz Godunov* szerzője „a shakespeare-i tradíció felé fordulván tudatosan eltért a romantikus hagyománytól, amely a szerző eszméinek szócsövévé változtatja a hősöket." – mondja Jurij Lotman Puskinról írt életrajzi monográfiájában,[84] majd így vonja meg a mérleget a *Borisz* költőjének a történelemmel kapcsolatos illúziókkal való határozott és gyökeres szakításáról (ha úgy tetszik, a puskini bálványdöntés első etapjáról):

„A *Borisz Godunov* a kutató történész drámája volt. Az ideális politikai személyiségről alkotott puskini elképzelésben új árnyalat jelent meg: a költő-gondolkodó és tudós költő, amilyen Karamzin volt, s egyúttal a naiv igazságú és erkölcsi érzékű költő is, aki *nem okoskodik álnokul,* s mint krónikaíró közeledik ‚a népvéleményhez'. E pozíciók egyesítését nevezte Puskin a *Shakespeare szemével* tekintett tragédiának."[85]

Puskin hűsége a történészi beszámolóhoz, ill. a krónikás szerepének feltűnő hangsúlyozása azt mutatja, hogy a történelem (vagyis az általa dramatizált történelmi események) az ő számára nem pusztán egy színpadra állítandó történetet vagy történetek sorozatát jelentette. A *Borisz Godunov,* szemben az ún. történelmi drámákkal, regényekkel vagy operákkal, nem a konvencionális (azaz felszíni) értelemben vett történelmi színmű. Puskin számára a történelem a tragédia *tárgya*. Tudvalevő, hogy Puskin történelmi drámájához Shakespeare királydrámáit választotta művészi mintául.[86]

Ebben a fejezetben abból indulok ki, hogy az a sajátos mód, ahogyan Puskin az egyes alakok megnyilatkozásaiban a *drámai pátosz* kérdését kezeli, kulcsot adhat a *Borisz Godunov* teljesebb interpretációjához. Ennek illusztrálása céljából a *politikum* motívumának megjelenését és további alakulását követjük nyomon a darab-

ban, Sujszkij, a Bitorló, Baszmanov és Puskin bojár alakját vizsgálva ebből a szempontból. E szereplők megnyilatkozásainak nyelvi-poétikai mikroanalízise révén, a köztük zajló dialógusok közötti motivikus kapcsolatok elemzésével fény derül a „homo politicus" természetrajzára ill. a politikai játéktér mibenlétére, ahogy azt Puskin poézissé – költői szöveggé – transzformálja.

Puskin a *Borisz Godunov* nyitójelenetének a Vorotinszkij és Sujszkij közötti párbeszédet teszi meg, igen hangsúlyos helyen vezetve be a darabba a politikai manipuláció témáját. A két herceg mindjárt a jelenet elején annak esélyeit latolgatja, vajon Godunov elfogadja-e majd a koronát. A darab szabatos értelmezésének igénye e *latolgatás* mibenlétének pontosabb megállapítását sürgeti. Nem lenne egészen helytálló ui., ha azt mondanánk, hogy a hercegek találgatják a jövőt: csak az egyikük „találgat" (ez Vorotinszkij) – a másik mintha pontosan *tudná,* hogy mi fog történni (Sujszkij). Ez az első pillantásra talán hajszálvékonynak látszó, valójában nagy jelentőségű válaszvonal, amit a költő a nyitójelenet két résztvevője közé húz, a jelenetet a darab merészen exponált felütésévé avatja, mintegy *zenei* értelemben „dobva be" a főtémát. Miről is van szó? Sujszkij legelső megnyilatkozása – ahogy a „nyugtalanság végét" tudakoló Vorotinszkij kérdésére válaszol – tapasztalt, a politikában járatos, a gyors és biztos emberismeret képességét felvillantó személyiségre vall. Ő az, aki kettejük közül a színfalak mögé lát: teljes mértékben tisztában van ui. a pillanatnyi politikai-hatalmi helyzet mibenlétével (hogy ti. Godunov miért habozik elfogadni a cári koronát, mi és miért történt Uglicsban *akkor* stb.), s e tudás birtokában biztonsággal képes kalkulálni a várható jövőt is. Ugyanakkor elárulja, hogy egy bizonyos jellembeli tulajdonságnak híján van, ami nélkülözhetetlen a legfelső hatalom megszerzéséhez. E tulajdonság a *vakmerőség*, aminek a hiánya folytán őbelőle nem válhat cár: az adott pillanatban ezért nem száll ringbe Godunovval. Vorotinszkij előtt így okolja meg, hogy nekik kettejüknek (és a többi „hercegi vérből való" főnemesnek) miért kell beérniök a másodhegedűs szerepével:

> Он смел, вот все – а мы…
> [Ő mer, ez az egész… s mi…]

Sujszkij itt elhiteti Vorotinszkijjel, hogy a tett merésének hiánya az, ami őt meggátolta abban, hogy ringbe szálljon Godunovval a trónért. Valójában itt nem egyidejűségről van szó – hogy ti. Godunov meg merte lépni azt, amit Sujszkij nem – , hanem arról, hogy Sujszkij rejtetten a példa követésére buzdítja beszélgetőpartnerét. A figyelmes olvasó azonban nem esik Vorotinszkij hibájába, azaz nem hisz Sujszkijnak. Puskin ugyanis (a darab egy jóval későbbi jelenetében) egy remekül

elrejtett utalás formájában kulcsot ad Sujszkij viselkedésének – és a fent idézett sornak – az értelmezéséhez. Ez a *Cári palota* c. jelenetben Sujszkij belépése előtt a cár jellemzése a hercegről:

> А Шуйскому не должно доверять:
> Уклончивый, но смелый и лукавый…
> [de Sujszkijnak se higgy,
> Hajlékony ő, de *bátor* és ravasz…]
> (kiem. tőlem – M.M.)

Ne higgy a *bátor* Sujszkijnak – mondja Godunov. Retrospektíve, a cár Sujszkijról adott jellemzésének a fényében tehát nem igaz, amit Sujszkij Vorotinszkijnak mond saját merészsége hiányáról; mindössze arról van itt szó, hogy Sujszkij beszélgetőpartnere „titkos észjárását" kívánta „színlelt emberszólással kiismerni".

Vorotinszkij felteszi a kérdést Sujszkijnak, hogy miért nem leplezte le a gyermekgyilkost, miután visszatért Uglicsból, ahová Godunov küldte azzal a megbízatással, hogy nyomozza ki a cárevics titokzatos halálának a körülményeit. Sujszkij azt válaszolja, hogyha ő akkor feltárta volna az igazságot, „börtönre küldik, / s alkalmas órán a süket falak közt / […] csendben megfojtják." Ezen a ponton feltétlenül érdemes megvizsgálni egy talán nem annyira szembeszökő, ám annál mélyebb és messzire mutató kompozicionális analógiát az imént idézett sorok és egy másik szöveghely között, ahol a trónkövetelő, miután felfedte magát Marina előtt, „megmagyarázza" a leánynak, hogy miért nem tanácsos, ha az feltárja róla az igazságot. Az áttekinthetőség kedvéért mindkét szövegrészt idézem:

> Шуйский
> А что мне было делать?
> Все объявить Феодору? Но царь
> На все глядел очами Годунова,
> Всему внимал ушами Годунова:
> Пускай его б уверил я во всем,
> Борис тотчас его бы разуверил,
> А там меня ж сослали б в заточенье,
> Да в добрый час, как дядю моего,
> В глухой тюрьме тихонько б задавили.
>
> [Sujszkij
> Mi mást tehettem?

Fjodornak tártam volna fel? A cár
Mindent a Godunov szemével nézett,
S mindent a Godunov fülén át vett be:
De győztem volna meg mindenről őt,
Borisz azonnal visszagyőzte volna,
Engem pedig börtönre küldenek,
S alkalmas órán a süket falak közt,
Mint bácsikám, csendben megfojtanak.]

és

Самозванец
Не мнишь ли ты, что я тебя боюсь?
Что более поверят польской деве,
Чем русскому царевичу? – Но знай,
Что ни король, ни папа, ни вельможи
Не думают о правде слов моих.
Димитрий я иль нет – что им за дело?
Но я предлог раздоров и войны.
Им это лишь и нужно, и тебя,
Мятежница! молчать заставят.

[Bitorló
Csak nem hiszed, hogy félek tőled én?
Hogy jobban hisznek egy lengyel leánynak
Az orosz cárevicsnél? Ámde tudd meg,
Hogy sem király, sem pápa, főurak
Nem keresik, mi igaz szavaimban.
Dimitrij vagy sem: mit törődnek ők?
Ürügy vagyok viszályra, háborúra.
Csak ez kell őnekik… téged pedig,
Zavargó! hidd el, elnémítanak.]

Sujszkij, a Bitorló is adekvátan méri fel a helyzetet – mindkettejüknek az élete forog (forgott) kockán. Sujszkij mozgástere erősen behatárolt, a Bitorlóé ugyancsak. Mindketten tudatában vannak saját kényszerpályájuknak, s minden lépésüket ez a tudat vezérli. Egyetlen szóval: *politikus*ok, a politikai játszma résztvevői.

A két idézett szöveg között egy sokatmondó párhuzamra szeretném felhívni a figyelmet. A csattanó mindkét szövegrészben az utolsó sorban van elrejtve, ahol a beszélő kifejti az okot, hogy miért nem volt vagy nem lenne előnyös a teljes igazság feltárása. Sujszkij utolsó sorának fő eleme a *csend*: az orosz szöveg öt szava közül kettő – *глухой* [süket], *тихонько* [csendben] – direkt utalást, két másik szó pedig áttételes konnotációt tartalmaz a csendre (*тюрьме* [börtön] és *б задавили* [megfojtottak volna]). E szavak remekül kiegyensúlyozott szimmetriába rendeződnek azáltal, hogy mindkét explicit „csend-szót" egy-egy a csendre vonatkozó indirekt utalás támogat: a *тюрьме* szó a *глухой,* a *б задавили* a *тихонько* mellé kerül. A kiegészítés mindkét szópárban ugyanazt a célt szolgálja, nevezetesen, hogy baljóslatú jelentéssel ruházza fel az eredetileg semleges szemantikát. A *глухой* melléknév egy főnevet kap, s ezzel a főnévvel a jelzős szerkezet egy sötét, nyirkos és hideg hely jelentését veszi fel, ahol az ember a legrosszabbra számíthat. A sor másik felének a szerkesztése is nagyon hasonló: a *тихонько* határozószó mellé egy ige járul és ezzel a *глухой* által keltett várakozás beigazolódik. Az ige felerősíti a kifejezés hatását, hiszen természeténél fogva nagyobb hatóerőt hordoz, mint főnév párja a szószerkezetben (*тюрьме*). Ettől az egész nyelvi szerkezet ereje megsokszorozódik. Az ige hangsúlyos helyen, a sor végén áll. Mindez persze olvasás közben csupán egy villanás az agyban, mégis az imént leírtak alighanem hű képet adnak arról a folyamatról, ami e sor olvasásakor bennünk lejátszódik. Figyelemre méltó még, hogy az elemzett szövegrészben mintha felborulna a megszokott szintaktikai hierarchia: a mellékmondaton belüli *grammatikai* relációkat a *szemantika* mintegy a feje tetejére állítja (*глухой* egy főnév jelzője, *тихонько* pedig egy igétől függő adverbium). A két idézett részlet a retorikai szerkezet tekintetében is egymás ekvivalense.

A Bitorló „megjósolja" Marinának, hogy az soha nem fogja őt leleplezni, mert ha megpróbálná, „elnémítják". A *csend* (elnémítás) motívuma ezúttal a Bitorló beszédét zárja le. Az ominózus kifejezés itt is, mint a Sujszkij-beszéd *тихонько б задавили* kifejezése, exponált helyen áll: a sor végén. A *молчать заставят* [elnémítanak] kifejezés használata a Bitorló részéről persze afféle gúnyos eufémizmus, hiszen a szövegből nyilvánvaló, hogy valójában ilyesféle brutális tettet hivatott jelölni: „meg fognak ölni", ami így a Sujszkij-idézet megfelelő szavának – *megfojtanak* – teljeskörű szemantikai ekvivalense. Marina és a Bitorló dialógusa így Sujszkij és Vorotinszkij jelenetére utal vissza. De nemcsak Marina és a Bitorló párbeszéde utal a nyitójelenetre, hanem a dráma vége, Borisz családjának a *megfojtása* is. A Bitorló zárszava, a párhuzamos szöveghelyet uraló csend-konnotációkkal egyetemben, nem mindennapi feszültséget teremt a darabot majdan lezáró *csend* mint sötét árnyék előrevetítésével. A csendnek ugyanarról, a fenti két idézetben is

kitapintható baljós és döbbenetet keltő motívumáról van szó, ami a darab végére éppily baljós és döbbenetes pecsétet üt, és amit majd Muszorgszkij fog még döbbenetesebb módon zenébe transzponálni.[87] Puskin csendje a *Borisz Godunov* végén a maga hermeneutikai nyitottságával – a továbbgondolkodásra serkentéssel – megelőlegezni látszik Muszorgszkij történelemértelmezését.

Egy pillanatra visszakanyarodva a darab nyitójelenetéhez, tegyük fel a kérdést, hogy Puskin miért lépteti színre Vorotinszkijt, Sujszkij e meglehetősen jelentéktelen partnerét, amikor a darab akármelyik szereplője éppúgy megfelelne a célnak? Nem, senki más nem „felelne meg a célnak", mint a darabbeli „egyszer használatos" Vorotinszkij herceg figurája, aki kontraszt hatású háttérként szolgál Sujszkij alakjához: a költő az előbbi naivitásának a tükrében mintegy kiemeli, aláhúzza az utóbbi ravaszságát és agyafúrtságát. A Bitorló idézett okfejtésének tanúsága szerint Vorotinszkijjel analóg szerepet tölt be az udvarlójával vívott retorikai párbaj során naivitásának köszönhetően végül alulmaradó Marina is, amikor azt képzeli, hogy *leleplezéssel* tönkreteheti a trónkövetelőt, aki „vakmerő hazugságával" máris mintegy megbecstelenítette őt. Hiszen a „névtelen csavargó" leleplezése helyett ő maga lepleződött le: kicsalták tőle egyetlen féltett, legértékesebb kincsét: titkos vágyát a cári trónra. A Vorotinszkij-jelenet bimbózó tapogatózásait tehát a szökőkútjelenetben történtek érlelik a darab szüzséjét éltető kemény legitimációs küzdelemmé,[88] hiszen itt kap végre zöld utat a *samozvanstvo*, a „címbitorlás" .

Mindkét fentebb idézett szöveghely az Uglicsban titokzatos körülmények között meghalt cárevics sorsa körüli igazságra utal tehát. Mivel a cárevics sorsa a darabban mind a cselekmény, mind a kompozíció sarokkövéül szolgál, érdemes utánajárni annak, hogy ezeknek a szereplőknek milyen mondanivalójuk van erről az „igazságról". Mindenki, aki e két részletben megszólal (beleértve Sujszkij partnerét, Vorotinszkijt is, akit itt most nem idézek) tisztában van az Uglicsban akkor történtekkel. Mindkét szöveghely utal a cárevics halála körüli rejtélyre és arra is, hogy ezt a „rejtélyt" politikai célokra használták/használják fel. Az első idézetben Sujszkij elmagyarázza, hogy annak idején miért nem tárta fel az *igazságot* az Uglicsban történtekről. Hasonlóképpen a másik idézetben a Bitorló „elmagyarázza" Marinának, hogy az őt miért nem fogja leleplezni mint szélhámost.[89] Kiki ennek megfelelően játssza el tehát a ráosztott (Sujszkij), ill. felvett (a Bitorló) szerepét. Kettejük jelleme között van azonban egy döntő különbség. Sujszkij nagyon okos és előrelátó, de „nem dugja a fejét hurokba hiába" azzal, hogy leleplezi az igazságot az Uglicsban történtekről. Az alapvető különbség Sujszkij és a Bitorló között az, hogy míg az utóbbi mindig képes az előnyére fordítani a helyzetet és a „tanulságot", amivel ez a helyzet szolgál, az előbbi nincsen abban a pozícióban,

hogy a maga javára billentse a pillanatnyi politikai szituációt. Figyelemre méltó, hogy Sujszkij háttérbe szorulásának és annak, hogy a Bitorló meg meri lépni, amit meglép, *ugyanaz* az oka: mindketten felismerték, hogy csak annak szabad a pálya, aki idejében felméri a helyzetet, és aki megérti, hogy a számításait senki sem képes keresztülhúzni. Ez a felismerés a kulcs nemcsak a Bitorló sikeréhez, de Godunovéhoz is. A darabban ők ketten azok, akik nem csak tudják ezt, hanem képesek ezt a tudást a maguk javára fordítani. Mindketten olyan helyzetbe hozták magukat, amelyben meg tudják tenni a döntő lépéseket a hatalom megszerzéséért.

A Sujszkij–Puskin jelenetet is Sujszkij uralja, pedig nem ő, hanem beszélgetőpartnere hozza a Bitorló feltűnéséről az új információt. A jelenet bizonyos tekintetben párhuzamos szerkesztésű a Vorotinszkij–Sujszkij jelenettel. Sujszkijnak itt is sikerül kiugratnia a nyulat a bokorból:

Весть важная! и если до народа
Она дойдет, то быть грозе великой.
[Fontos hír ez, s hogyha a néphez eljut,
Vihar lesz itt akkor, irtózatos.]

Erre Puskin bojár:

Такой грозе, что вряд царю Борису
Сдержать венец на умной голове.
[Olyan vihar, hogy bölcs fején Borisz cár
A koronát bajosan tartja meg.]

Sujszkij itt is nyilvánvalóan arra játszik, hogy „kiismerje" beszélgetőpartnere „titkos észjárását". S mire Puskin Borisz cárra szórt panaszáradata végére ér, Sujszkij számára világossá vált, hogy Puskin minden valószínűség szerint átáll majd a Bitorlóhoz. Ezt abból is látnia kell, hogy Puskin fent idézett két sora valójában a bojár lelke mélyéről fakadó *kívánsága*. Végül Sujszkij, azután, hogy morgolódását ráhagyja, józanságra inti Puskint:

Но знаешь ли? Об этом обо всем
Мы помолчим до времени.
[Hanem tudod mit? Egyelőre
Hallgassunk erről.]

Nyilvánvaló ebből a dialógusból, hogy kettejük közül ezúttal is Sujszkij az erősebb egyéniség, aki itt a beszélgetést úgy irányítja, hogy ő maga kiismerje partnere szándékait, ám eközben saját intencióira ne derüljön fény. Ez most jóval nehezebb és embert próbálóbb feladat elé állítja a herceget, mint amikor a naiv Vorotinszkijjel állt szemben, hiszen Puskin tapasztalt és dörzsölt politikus. Ez kiderül egyrészt abból, ahogy előadja a hírt a Bitorló felbukkanásáról, másrészt abból, ahogy a darab vége felé Baszmanovot győzködi az átállásra a Bitorlóhoz. Sujszkij azonban nem csak dörzsölt és ravasz, hanem több ennél („hajlékony, de bátor és ravasz"): bátor, de nem vakmerő, aki tehát nem szegődik a Bitorló hívének, hiszen – Godunov példájából látva – látja, hogy az milyen véget fog érni. Sujszkij a Bitorlóval kapcsolatban az *удалец* [merész fickó], ill. az *отвага* [vakmerőség] szavakat használja, s ezzel a költő sejteti, hogy a herceg a közelgő ál-Dimitrij-féle interregnum idejére (akárcsak Borisz koronázását megelőzően; ld. a nyitójelenetet) a főhatalomra való aspirációk helyett inkább a kivárásra rendezkedik be.

A költő a Sujszkij-jeleneteket úgy építi fel, hogy azokban Sujszkij minden esetben domináns figura legyen. Láttuk ezt mind a Vorotinszkijjel, mind a Puskinnak folytatott dialógusában. A Godunovval folytatott diskurzusában a herceg dominanciájára, a szituáció kézben tartására vall Sujszkijnak az a gesztusa, hogy mielőtt belekezdene beszámolójába a félelmetes hírről, a cárt előre figyelmezteti: ki kellene küldeni a cárevicset. Borisz Godunov erre nem hajlandó, ám mire Sujszkij végére ér a trónbitorlóról szóló monológjának – „Димитрия воскреснувшее имя" [Dimitrij feltámadt neve] –, azonnal kiparancsolja a cárevicset a teremből. Ennek a gesztusnak az a jelentése, hogy Sujszkij most is *előre tudta* (hogy ti. a cárevicset ki kell majd küldeni a teremből).

Az utolsó jelenet, ahol Sujszkij színre lép, a *Cári duma* a pátriárka csodálatos történetével. Ami a jelenet dramaturgiáját illeti, azt teljes egészében Sujszkij vezérli. Godunov kínos helyzetbe kerül, hiszen a pátriárka története immár nyíltan szól a rejtélyes módon meghalt cárevicsről. A pátriárka ügyetlen javaslatát Sujszkij tapintatosan lesöpri és előáll a sajátjával. A bojárok zavarban vannak a történet alatt; egyedül Sujszkij kerül ki megerősödve ebből a jelenetből, amely a herceg helyzetfelismerő képességének a csúcspontja.

A nyitójelenetben Sujszkij, mint láttuk, ravaszul úgy irányítja a beszélgetést, hogy beszélgetőpartnere akaratlanul is felfedje előtte legbensőbb gondolatait Godunovról és az Oroszország feletti hatalomról. Puskin ezt a jelenetet úgy építi fel, hogy miközben a dialógust követjük, először talán csak gyanítjuk, hogy Sujszkij macska-egér játékot űz Vorotinszkijjel. Gyanúnk majd három jelenettel később igazolódik be – Sujszkij szavaival:

А впрочем, я злословием притворным
Тогда желал тебя лишь испытать,
Верней узнать твой тайный образ мыслей.
[Különben is, színlelt emberszólással
Próbára tenni óhajtottalak csak,
Hogy kiismerjem titkos észjárásod.]

Ez a rövid párbeszéd, amely a koronázási jelenetet zárja, úgy tűnik, ellensúlyként szolgál Borisz Godunov koronázási beszédéhez. Ezen a ponton válik világossá, hogy mi volt Sujszkij valódi szándéka, amikor a nyitójelenetben azt a beszélgetést folytatta Vorotinszkijjel. E dialógus pozíciója folytán (a költő ezt a rövid párbeszédet közvetlenül Borisz ünnepélyes fogadalma után helyezi, amelyben az megígéri, hogy „dicsőséggel kormányozza népét és jámbor és igaz [szeretne lenni]"), erősen megkérdőjeleződik az uralkodói beszéd ünnepélyessége és hitele. Mivel Godunov a darabban ezzel a beszéddel lép először a színre, visszatekintve nemcsak maga a beszéd fosztatik meg ünnepélyes és méltóságteljes karakterétől, de innentől már aligha fogunk elhinni bármit is annak, aki ezt a beszédet elmondta. Ez a fenntartásunk természetesen nem korlátozódik a főhősre; általánosságban mindenkire vonatkozik, aki részt vesz a politikai játszmában.

Láttuk tehát Borisz Godunov cárrá emelkedésének kontextusát: először végigkövettük Sujszkij macska-egér játékát Vorotinszkijjel, majd pedig a nép viszonyulását leendő uralkodójához. Borisz csak mindezek után lép a színre mint legitim cár. Ahogy előrehaladunk a *Borisz Godunov*ban, úgy válik egyre világosabbá, hogy *legitimációs drámával* állunk szemben. Ez azt jelenti, hogy a hatalmi harc részesei szemében a legfőbb kérdés a – mint kiderül: a néptől megszerezhető – legitimáció. Ezért van döntő súlya annak, hogy Borisz Godunov olyan legitimációra kénytelen támaszkodni, amilyenre a 3. jelenet óta támaszkodik is. Népe teljes közömbösséget mutat iránta s ez az alapokig rázza meg legitimációját. Csakhogy nem csupán az övét: ahogy a darab vége felé meglátjuk majd, ellenfeléét, a Bitorlóét is éppen úgy. Ahogy visszatekintünk a dráma végéről, a nép könyörgése elveszíti komolyságát csakúgy, mint Godunov koronázása és ünnepélyes fogadalma. Egy ilyen kezdet, úgy tűnik, már az induláskor megszabja a dráma menetét.

A darab egyik utolsó jelenetében Puskin bojár arról győzködi Baszmanovot, Fjodor Godunov, az új cár vezérkari főnökét, hogy álljon át a Bitorlóhoz. Puskin érveit a következőképpen lehet összefoglalni: mivel a nép elismerte *őt* (ti. a trónkövetelőt) Dimitrij cárevicsnek, nincs értelme tovább lojálisnak maradni a fiatal Godunovhoz. Hogy „Dimitrijt" illetően mi az igazság, egyáltalán nem számít: Pus-

kin bojár maga „jót ezért nem áll”. Arra ösztökéli Baszmanovot, hogy ragadja meg az alkalmat és „tegye örök barátjává [Dimitrijt]” azzal, hogy „cárul kiáltatja ki”. Ez a dialógus előhívja és továbbviszi a Marina és a Bitorló közötti párbeszéd főtémáját, ami a szökőkútnál zajlott. Ott a Bitorló így beszélt:

… ни король, ни папа, ни вельможи
Не думают о правде слов моих.
[…sem király, sem pápa, főurak
Nem keresik, mi igaz szavaimban.]

Puskin ezt mondja:

Россия и Литва
Димитрием давно его признали,
Но, впрочем, я за это не стою.
Быть может, он Димитрий настоящий,
Быть может, он и самозванец. Только
Я ведаю, что рано или поздно
Ему Москву уступит сын Борисов.
[Orosz- és Lengyelország
Rég elismerte Dimitrijnek őt;
De én különben jót ezért nem állok.
Lehet, hogy ő az igazi Dimitrij,
Lehet, hogy csak Bitorló. Azt azonban
Tudom, hogy Moszkvát a Borisz fia
Előbb-utóbb átengedi neki.]

Néhány sorral később:

Но знаешь ли, чем сильны мы, Басманов?
Не войском, нет, не полскою помогой,
А мнением; да! мнением народным.
[Tudod, miben vagyunk mi, Baszmanov?
Nem a sereg, nem a lengyel segítség,
A vélemény az, a nép véleménye!]

Majd emlékezteti Baszmanovot:

Димитрия ты помнишь торжество
И мирные его завоеванья,
Когда везде без выстрела ему
Послушные сдавались города,
А воевод упрямых чернь вязала?
[Eszedben van Dmitrij diadala
És békés hódításai, midőn
Lövést se adva le, a városok
Mindenfelé meghódoltak neki,
S makacs vajdákat megkötött a nép?]

Baszmanov érvei, amelyekkel alá próbálja támasztani, hogy miért marad hű a fiatal Fjodorhoz, először naiv politikusra vallanak: azzal érvel, hogy ő felesküdött Fjodorra, aki „miatta megvetette a rangsort s bojárdühöt", majd a katonai erejére hivatkozik. Nyilvánvaló, hogy e pillanatban – beszélgetőpartnerével ellentétben – nincs tisztában a szituációval. Mikor aztán a jelenet végén egyedül marad és mérlegelni kezdi, hogy mit cselekedjék, elsőnek az az „érv" jut eszébe, hogy ki kell tartania a fiatal cár mellett. Ez az egyetlen érve Fjodor mellett. Azután három ellenérvet sorol fel („Но смерть… но власть… но бедствие народны…" [de a halál… hatalom… népi ínség]) és gyülekezőt fúvat. Innentől már nem kétséges, hogy milyen döntésre jutott.

E jelenet mindkét résztvevőjének van egy-egy különös figyelmet érdemlő megnyilatkozása. Poétikai szempontból ezek érdekes kapcsolatban állnak egymással. Baszmanov így szól Puskinhoz a jelenet első felében:

Пока стою за юного царя,
Дотоле он престола не оставит.
[Amíg az ifjú cár mellett kiállok,
Addig a trónust ő nem hagyja ott.]

Baszmanov aligha gyanítja, mennyire igaz, amit itt mond; csak mi, olvasók sejtjük e mondat valódi értelmét: a darab végén ui. bebizonyosodik majd, hogy Fjodor csak addig a pillanatig tudja megtartani a trónt, amíg bírja Baszmanov támogatását. Abban a pillanatban, ahogy ez a támogatás megszűnik, politikai karrierje – és ezzel együtt „természetesen" földi pályafutása is – automatikusan véget ér. Ha e két sorra retrospektíve tekintünk, miután a darab végére értünk, keserű tragikus iróniát lelünk bennük.

Baszmanov kijelentésére szinte „rímel” Puskinnak az a másfél sora, ami első látásra némiképp talányosan hat:

Со всем твоим умом и твердой волей
Не устоишь.
[Minden eszed s szilárd akaratod
Kevés megállni itt.]

Ez a mondat egyrészt Puskin bojár éleselméjűségéről és az emberi természet mély ismeretéről tanúskodik. Megjósolja Baszmanovnak, hogy az nem fog *kiállni* Fjodor mellett, mert arra nem képes: nincsen elég *szilárd akarata*. Másrészt, megint csak retrospektíve tekintve, a tragédia vége „emlékeztet” majd bennünket arra, amit Puskin itt mond: a fiatal cár hatalma megdől, őt magát pedig meggyilkolják, mert vezérkari főnöke nem tudott *megállni* (kiállni mellette).[90] Újabb szembeszökő példa a puskini drámai iróniára.[91]

A figyelmes olvasóban ez a diskurzus Baszmanov és Puskin között újra előhívja a Vorotinszkij és Sujszkij közötti dialógust a darab első jelenetében. Nemcsak a párbeszéd tárgya (az igazság a cárevicsről és a várható következmények) teremt kapcsolatot a két jelenet között, hanem a benne szereplők egymáshoz való viszonya is. Puskin, ill. Sujszkij ravasz „reálpolitikusok”, akik, partnerükkel ellentétben, bármilyen szituációban azonnal képesek megfelelően tájékozódni, kiismerni magukat és ennek megfelelően ütőképes módon, adekvát válaszlépéssel reagálni. A két jelenetben alkalmazott költői fogás is ugyanarról a tőről fakad: Baszmanov alakja, akárcsak Vorotinszkij az 1. jelenetben, arra szolgál, hogy az ellentét révén kihangsúlyozza partnere éleselméjűségét és cinizmusát. A két jelenet drámai funkciójában jelentékeny eltérések is akadnak. Az 1. jelenet arra szolgál, hogy bevezesse a darabba a politika motívumát és az egyik szereplő (Vorotinszkij) funkciója az, hogy a másikat hangsúlyozza. A Baszmanov–Puskin jelenetben azonban Baszmanov figurája nem korlátozódik arra, hogy a kontraszt révén kidomborítsa Puskin jellemét. Ez a jelenet a drámában ábrázolt politikai manipuláció csúcspontja. Ahogy fentebb jeleztem, a kompozíció szintjén Baszmanov figurája hasonló szerepet játszik, mint Vorotinszkij a Sujszkij-jelenetben: az ellentét arra szolgál, hogy külön nyomatékot adjon a beavatott és számító politikus alakjának. A cselekmény szintjén ez a Baszmanov és Puskin között folyó dialógus dönti el Borisz Godunov családjának a sorsát.

Godunov (átmeneti) előnye riválisaival szemben, hogy ti. ő a döntő pillanatban meg merte lépni, amit meglépett, hosszú távon – a darab cselekményidejében

– tönkre fogja tenni őt magát: félelmetes ellenfele, aki „csudamód elámított két nagy nemzetet", az ő kezéből kicsavart fegyverrel igázza le majd őt. A két nagy ellenfél hatalomra kerülésének módja döbbenetes hasonlóságot mutat: vajon trónra lépését megelőzően Borisz Godunov nem *ámította el csudamód nemzetét*? A Bitorló számára ama bizonyos döntő fegyver megszerzése ui. nemcsak az áhított győzelmet biztosítja be, hanem ennek szükségszerű, logikus következményeként *ugyanazt a végzetet* is, amit éppen ő mért a legyőzött ellenfélre, és ami elől ő, a pillanatnyi győztes, éppúgy nem menekülhet majd, ahogy *végzete* elől Borisznak sem adatott menekvés. Idézzük fel a cellajelenet zárómonológját, ahol Grigorij világosan artikulálja saját végrehajtói szerepét a Borisz Godunov felett hozott ítéletben:

Борис, Борис! все пред тобой трепещет,
Никто тебе не смеет и напомнить
О жребии несчастного младенца, –
А между тем отшельник в темной келье
Здесь на тебя донос ужасный пишет:
И не уйдешь ты от суда мирского,
Как не уйдешь от божьего суда.
[Borisz, Borisz! minden remeg előtted,
Emlékeztetni sem mer senki téged
A szerencsétlen gyermek végzetére.
S közben sötét cellában a barát
Vádiratot ír, szörnyűt, ellened;
Nem is kerülöd el világi bírád,
Ahogy Isten bíráskodását sem.]

Godunovtól eltérően a trónkövetelő a darabban nem hal meg ugyan,[92], mégis a mód, ahogy elhagyja a színt, szemernyi kétséget sem hagy a jövő felől. A nép bizalmát még cárrá koronázása előtt elveszíti; miként elődje, ő is a legitim uralkodó meggyilkoltatásának köszönhetően (aki a cselekmény idején tizenhat éves). A Bitorló legitimációja így eleve bizonytalanabb alapon nyugszik, mint legyőzött ellenfeléé volt: míg a nép utálata Godunov iránt fokról-fokra növekszik és a csúcspontját a „Tér Moszkvában a székesegyház előtt" c. jelenetben éri el (ez már nem sokkal a cár halála előtt játszódik), az ál-Dimitrijtől már *azelőtt* elfordul a nép, mielőtt az formálisan a trónra lépne.

Godunov nem érti (vagy csak túl későn érti meg), hogy státusza és a feltételek körülötte megváltoztak; vele ellentétben a Bitorló ezt azonnal átlátja. Ezért mindig előnyben van Godunovval szemben, ám ez a fölény csak a kettejük közötti küzde-

lem idejére érvényes, a győzelem kivívásának pillanatában nyomban szertefoszlik. A Bitorló győzelme a majdani bukást nem pusztán megelőlegezi, hanem – ahogy közeledünk a darab vége felé – egyenesen kioltódik. Ez a kioltódás a dráma egyik fő szemantikai rétege.

Látható, hogy a dráma végi szituáció megtévesztésig hasonlít a kiindulóponthoz, nevezetesen, hogy a legitim cárt (cárevicset) meggyilkolták és trónbitorló ül a trónon. Puskin a *Borisz Godunov*ban nem tér már ki az ál-Dimitrij uralkodása idején történtekre. Ez aligha csak azért van így, mert a költő számíthatott arra, hogy közönsége tisztában lehet a dráma „várható folytatásával" (mivel Karamzin történeti műve, az *Orosz állam története* – Puskin forrása a *Borisz Godunov*hoz – népszerű munka volt a maga idejében, aki látta vagy olvasta a darabot, az bizonyára tudta, hogy az ál-Dimitrij hogyan fejezte be pályafutását).[93] Amint a drámai cselekmény eléri azt a pontot, hogy a Bitorló *de facto* megszerezte a hatalmat, a puskini történelemkép addigra teljes egészében kibontakozott, és sem a költőnek, sem az olvasónak nincsen szüksége a drámai cselekmény megismétlésére. Nyilvánvaló, hogy a darab kiindulópontjához érkeztünk vissza. Közvetlenül a fiatal cár, Godunov fiának a megfojtása után a darab utolsó mondata – „éljen a cár, Dimitrij Ivanovics" – automatikusan behívja a darab elejéről a könyörgési jelenetet, különösen annak *utolsó mondatát*: „éljen hát Borisz!". Mintha egyszerre minden önmagát kezdené el ismételni. *Újra* a legitimáció kérdése van terítéken. Puskin szemléletében a történelmet, ahogy ez egyetlen történelmi drámájából, a *Borisz Godunov*ból megragadható, talán egy olyan égi pályához lehetne leginkább hasonlítani, amelyen a bolygó – az emberi történelem – a végén visszatér a kiindulási ponthoz vagy ahhoz nagyon közeli pozícióba. De a „bolygó" mostani pozíciójában a korábbihoz képest egy tekintetben változás tapasztalható: a nép lelkiállapotában, amire Godunov legitimációját alapozta és amire a Bitorló is mindvégig nagyon ügyesen kalkulált. A változást a nép megkésett „történelmi bölcsessége" jelenti, ha szabad így fogalmazni.

Bár a két ellenfél alakjában ill. történetében számos közös vonás vagy mozzanat akad (a legitim cárevics megöletése, mindkét hős trónbitorló, a népük – egyiknél előbb, másiknál utóbb – mindkettőtől megtagadja a legitimációt stb.), kettejük közül egyedül Borisz Godunov mutat tragikus vonásokat. Amint Fjodor cárevicscsel megtörtént az, ami Dmitrijjel is megtörtént volt Uglicsban, a trónkövetelő-cár további sorsa érdektelenné válik. Persze nem morális, hanem művészi okból: a darab végére az új uralkodó ui. még egyvalamit elveszített, ami a tragikus hőst tragikus hőssé teszi. Ez a valami a *drámai tét*, amitől az egyszeri, a megismételhetetlenség varázsának a megszűnése fosztja meg a trónkövetelő-cárt, akiből így vég nél-

kül ismétlődő tucathős válhat csupán. Miután Godunov elbukott, a családját kiirtották és a Bitorló megszerezte a hatalmat, a kör bezárult és ha a költő folytatni akarná a cselekményt, minden kezdődnék elölről. Ez következnék a dráma művészi logikájából. Mindaz, amit *egy* darabban el lehet mondani, autentikusan elmondatott, és teljesen fölösleges lenne még egyszer elismételni.

Magának a *drámai pátosznak* a szisztematikus dekonstrukciójával állunk itt szemben. Az egyes jelenetek elrendezésének módja a költő ironikus attitűdjéről tanúskodik a hatalmi harc részesei iránt. E szereplők dikciójának a pátosza szertefoszlik a darab kompozíciójának a tükrében. Ahogy a Sujszkij–Vorotinszkij dialógus és a rákövetkező népi jelenetek fényében többé nem tudunk hinni Godunov pátoszában, ezután már minden, a politikai játszmában személyesen érintett szereplő őszinteségét és egyenességét is szkepszissel fogadjuk. Egyetlen jelenet van a darabban, amely nem a fent leírt módon dekonstruálódik: ez Pimen és Grigorij jelenete a Csudov-kolostorban. Pimen patinás nyelvezetű dikciója méltóságot és fenséget kölcsönöz a figurának. Pimen alakjában Puskin a történetírónak állít emléket – hogy Karamzinnak-e vagy Tacitusnak,[94] nem is dönthető el; a költő mintha magának a történetírásnak állítana emléket. Puskin egyfajta analógiát von Karamzin és Pimen között (kimondva és kimondatlanul mindkét historiográfus Tacitus követőjének vallja és deklarálja magát). Puskin ezt a különös állapotot billenti helyre a krónikaíró Pimen figurájának felépítésével, azaz, egészen pontosan, a Pimen-figura dekonstrukciójával szinkrón újra-felépítése révén: ti. a tacitusi irányba elindított alakot mintegy lebontja és egyidejűleg másfelé tereli. Ami Tacitus történetírói művében még egységes és szétválaszthatatlan – a szerző-történetíró és az elbeszélő identikusak egymással –, az a puskini „történetírásban(- „költés”-ben) innentől élesen elkülönül egymástól: a darabban szereplő krónikás elveszíti mindentudását, mindenek fölött álló pozícióját és azt mintegy „visszaruházza” a költőre – aki ettől „történetíróvá” is válik. A *Borisz Godunov*ban tehát szétválik a krónikaíró (historiográfus) és a szerző (a „történetet író”) *szólama*: a „sine ira et studio” elve a költő és nem a krónikás attribútuma többé. Eszerint tehát a költő „előtt vonul el, ami elmúlt, / hullámot hányva, mint az óceán”, akit az általa alkalmazott „kiterjesztett hyperbaton” költői fogása emel ebbe a különleges pozícióba. E költői fogást – alkalmazását és hatóerejét – vizsgáljuk a következő fejezetben.

Puskin kézírása, 1825

Vannak, akik múltjuk lidérceitől nem tudnak megszabadulni, s nyilván ezek azok, akiket természetük vallomásokra, gyónásra kényszerít.

(Füst Milán)

…mi oly anyag vagyunk,
Mint álmaink, s kis életünk
Álmok veszik körül…

(William Shakespeare)

HYPERBATON ÉS IRÓNIA

A TANÍTVÁNYTÓL A TRÓNKÖVETELŐIG

EBBEN a fejezetben azt tűzöm ki célul, hogy leírjam a *Borisz Godunov* egyik legfontosabb szerkezeti eleme közvetítőjének, a hyperbatonnak e darabban betöltött specifikus funkcióját. Ez a szerkezeti elem az irónia – az ún. drámai vagy tragikus irónia –, mely a tárgyalt darab kompozíciós kötőanyagaként viselkedik. Az irónia szerepe Puskin történelmi tragédiájában az, hogy a drámai struktúra meghatározó elemeként szervezze meg a kompozíciót.[95] A görög tragédiában a hyperbaton használata gyakran szorosan összefonódik a drámai iróniával.[96] A *hyperbaton* (jelentése görögül „átlépés", latinul *transgressio* v. *traiectio* „átalvetés", „hátravetés") a klasszikus retorika kedvelt mondatalakzata volt. Ahogy a Pseudo-Longinos nevén fennmaradt, feltehetőleg a kora császárkori Rómában keletkezett, *A fenség* néven elhíresült költészettudományi munkában olvasható:[97]

> Ebbe a fogalomkörbe tartozik a szórend felforgatása [hyperbaton, lat. inversio; ennek egyik fajtája az ún. transgressio v. traiectio] is. Ez a kifejezéseknek, illetve a gondolatoknak a szokásostól eltérő rendje, egyszersmind a háborgó szenvedélynek szinte legigazabb jellemzője. Mert miként, ha valaki valóban haragszik, vagy fél, vagy neheztel, vagy féltékenység vagy más valami gyötri […], *minduntalan kizökken a kerékvágásból, s noha feltesz magában valamit, gyakran más irányba siklik, oktalanul közbevet valamit, majd ismét az előbbihez tér vissza, és szertecsapongása, mint egy forgószél, hirtelen majd ide, majd oda ragadja, a kifejezéseket, a gondolatokat, a rendet természetszerű összefüggésüktől eltérőleg mindenképp ezernyi fordulatba bontja,* ugyanígy a kiváló íróknál a szórend felforgatásával járó utánzás természetes hatást kelt. Ezért a művészet akkor tökéletes, mikor természetesnek látszik, a természet viszont akkor szerencsés, ha rejtve művészetet tartalmaz.

A fenség írója a továbbiakban két példát hoz fel a hyperbaton bemutatására, majd végül Démosthenés stílusára hivatkozva összegzi a hyperbaton és a hozzá hasonlóan működő és ható stílusalakzatok természetét. Ezt az összegzést, akárcsak a hyperbatonnak a főszövegben idézett jellemzését, dőlt betűvel szedem. *A fenség* szerzője érdekes módon egyébként itt az ún. „csapongó fajtába" tartozó alkotóművészek stílusának pontos rajzát adja, olyanokét, amilyen pl. Mozart volt, aki egy művében annyi témát dob be, amennyit más zeneszerző egész életművében sem, és aki komponálás közben mintha valóban a Longinos által leírtak szerint járna el: az eredeti témát egyszer csak felváltja egy másik, emezt nemsokára egy harmadik téma és így tovább, s amikor már-már úgy érezzük, mintha a darab kezdene szétcsúszni, a zene hajmeresztő kanyarokkal majd ide-, majd odasodródva, újabb témákat közbevetve, szédületes tempóban cikázik erre vagy arra, hogy a végén könnyedén és derűsen érjen révbe, mintha mi sem történt volna – miközben valójában mindvégig biztos lábbal állt a talajon. Hasonló módszerrel dolgozik Puskin is az *Anyegin*ben, és a *Borisz Godunov* Belinszkijtől és másoktól kifogásolt „szétesése" is talán ugyanezen művészi fogás, *прием*[98] rovására írható. Lássuk Longinos példáit a hyperbaton alkalmazására:

> Ahogy a phókiai Dionysios beszél Hérodotosnál: „Bizony beretvaélen állnak dolgaink, ión férfiak, szabadok leszünk, vagy rabszolgák, méghozzá szökevények. Nos hát, ha rászánjátok magatokat a fáradalmak elviselésére, pillanatnyilag ugyan küzdelem vár rátok, de azután képesek lesztek felülkerekedni az ellenségen." {Hérodotos VI, 11} A szabályos szórend itt ez lett volna: „Ión férfiak, itt az idő számotokra, hogy küzdelmet vállaljatok, mert beretvaélen állnak a dolgaink." Ő azonban az „ión férfiak" megszólítást hátrább helyezte, s így tüstént belevágott a félni való helyzet miatt, mintha a fenyegető veszélyt tekintve, eleve meg se szólítaná hallgatóit, azután meg a gondolatmenetet is felforgatta. Mert annak kijelentése előtt, hogy küzdeniök kell (ez ugyanis, amire ösztönöz), előbb adja meg az okot, ami miatt küzdeni kell, mondván: „beretvaélen állnak dolgaink". Ekként úgy látszik, mintha nem is átgondolt volna a beszéd, hanem a pillanat kényszerítette volna ki a szónokból. De még nagyobb mestere ennek Thukydidés, tudniillik annak, hogy a természetüknél fogva zárt és oszthatatlan egységeket mindennek ellenére a szórend felforgatásával szétválassza egymástól. Démosthenés már nem olyan önkényes, mint ő, de minden efféléban igen telhetetlen, és a szórend felforgatásával nagyfokú izgatottság, s valóban a rögtönzött beszéd látszatát kelti, sőt a hosszas szórendfelforgatással járó kockázatba a hallgatókat is magával sodorja. Gyakran ugyanis azt a gondolatmenetet, *amelynek közlésébe kezdett, felfüggesztvén, és közben, mint egy másfajta és szokatlan rendbe, a kellős közepén egyik dolgot a másik után, akár*

> *valahonnan kívülről is belekanyarítva, abba a félelembe ejti a hallgatót, hogy a beszéd teljes szétesésénél vagyunk, s mikor már a hajsza folyamán ugyancsak rákényszerített arra hogy a beszélővel együtt érezzük a kockázatot, akkor váratlanul, nagy sokára, a rég keresett megoldást végre illően mégis megadja, s így, éppen a a szórend felforgatása keltette vakmerő szédületeséggel még sokkal inkább megráz.*[99]

Hyperbaton két, szerkezetileg szorosan összetartozó szó szétválasztásával jön létre; vagy a szórend módosul, vagy pedig egy vagy több szó iktatódik a két elem közé. A hyperbaton lényege tehát a *hátravetés,* melynek során az összefüggő részek szétválasztása és a folytatás késleltetése révén feszültség keletkezik, amelynek a mértéke alapvetően három tényezőtől függ: a hiányzó rész hírértékétől, fontosságától és a közbeékelt szövegrész hosszától. A dolog természeténél fogva a hyperbaton főleg azokban a nyelvekben használatos, amelyekben az analóg végződéseknek köszönhetően felismerhetők az összetartozó szavak. E felismerés nélkül ugyanis nem jönne létre az a retorikai-stilisztikai hatás, amit a hyperbaton alkalmazása kelt. Hyperbatonról nem csupán egy mondaton belül beszélhetünk; ez a stílusalakzat mondatokon is átnyúlhat, sőt, mint azt ebben a fejezetben a *Borisz Godunov* dráma egyes szöveghelyeinek mikroelemzésével ill. e helyek összevetésével megpróbálom majd megmutatni, egy nagyobb lélegzetű műalkotáson is átívelhet. A hyperbaton az irodalmi művekben sohasem öncélú játék, hanem a művészi közlés egyik rendkívül fontos, mással nem helyettesíthető eszköze, mert sajátos feszültségteremtő erejénél fogva képes arra, hogy szavakba nem foglalható tudattartalmakat megragadjon és kifejezzen egy primér szintaktikai szerkezet módosításával, azaz „átlépésével". Ez az alaptermészetét meghatározó vonása – a legközelebb lévő elem(ek) „átugrása" s ezen elem(ek) helyett egy távolabbival történő nem várt, „sokkszerű" összekapcsolódás – a hyperbatont a *Borisz Godunov* poétikáját döntően determináló költői fogássá (*прием*-má) avatja. A váratlannak és az indirektnek e fölénybe kerülése a várhatóval és a „magától értetődővel", a hallgató „természetes várakozásával" szemben a legmegfelelőbb művészi eljárásnak tetszik az iróniával mint kompozíciós alapelvvel operáló költői beszédmód számára. Ebben a fejezetben a darabot szerkezetileg meghatározó hyperbaton-elvet a rendszer egyik elemének, a Csudov-kolostort a krakkói jelenettel összekötő hyperbatonnak a részletes elemzésével mutatom be.

~ ~ ~

Ни на челе высоком, ни во взорах
Нельэя прочесть его *сокрытых* дум.

[A magas homlokon s tekintetében
A rejtett eszme nem olvasható.]

A Csudov-kolostor novíciusa (a későbbi trónkövetelő) így zárja találgatásait arról, hogy vajon mit ír a krónikás s hogy annak gondolatai az ő számára hozzáférhetetlenek. Grigorij be nem avatottságának e beismerése egy pillanatra felvillantja előttünk Sujszkij Vorotinszkijhez intézett szavait a nyitójelenetből: „иэобличить *сокрытого* злодея” [leleplezhette volna / az orv gonosztevőt.]. A magyar fordítás a jelzőt különbözőképpen adja vissza a két helyen – „orv” (gonosztevő)”, ill. „rejtett” (eszme) –, holott az eredeti szövegben a *сокрытый* melléknév megfelelő alakjai éppen a lexikai azonosság révén teremtik meg és helyezik feszültségbe ezt az egymástól távoleső pontok között létrejövő „szemantikai ívet”. A *злодея* [gonosztevő] szó helyére itt a *дум* [gondolatok] kerül (a magyar fordítás szájbarágó megoldása sajnos elmossa az eredeti szöveg e jól funkcionáló és messzeható költői allúzióját). Mindkét idézet egy másik személy legbensőbb gondolataihoz való hozzáférésre utal (Vorotinszkij ill. Pimen).

Grigorijnak az idős szerzetesről mondott szeretetteljes szavai egy korábbi jelenet kulcsszavának a megismétlésével tehát a nyitójelenetre utalnak vissza. Emlékeztetőül: a dráma 1. és 4. jelenetében a politikai játszma egyik résztvevője színvallásra készteti beszélgetőpartnerét, kifürkészve annak rejtett gondolatait. Pimennel azonban nem lehet kiugratni a nyulat a bokorból; az ő világa nem a Sujszkijé és a Vorotinszkijé, melynek alapprincípiumát Sujszkij így fogalmazza meg:

Тогда желал тебя лишь испытать,
Верней узнать твой тайный образ мыслей.
[Különben is, színlelt emberszólással
Próbára tenni óhajtottalak csak,
Hogy kiismerjem titkos észjárásod.]

A fenti idézetben foglaltak körüljárják a *сокрытых дум* [rejtett eszme] jelzős szerkezetet: a *тайный образ мыслей* [titkos észjárásod] kifejezés szemantikailag megfelel az előbbinek, azaz, pontosabban szólva, a Pimen-jelenet *сокрытых дум* szerkezete éppen a „titkos észjárással” utal a 4. jelenetre (Sujszkij–Vorotinszkij). A *сокрытых дум* jelzős szerkezet így egyidejűleg két szöveghelyre utal, felerősítve így a költői hatást. A *тайный образ мыслей*-re utaló *сокрытых дум* kifejezésnek van egy figyelemreméltó belső konnotációja: a *сокровище* szó (>féltve őrzött, titokban tartott „kincs”). E konnotáció egy igen lényeges poétikai információt hordoz, nevezetesen, hogy amit Grigorij Pimen „magas homlokán s tekintetében

/ … nem olvashat”, az egy féltve őrzött, felbecsülhetetlen értékű kincs, ami nem juthat illetéktelen kézbe, olyasvalakiébe, aki a kincs birtokosának megítélése szerint nem méltó erre a kincsre, mert esetleg eltékozolná azt.[100] Ebben rejlik az alapvető különbség Pimen figurája és a *Borisz Godunov* többi szereplője között. A krónikás egy titokzatos kincset őriz magánál, olyat, amilyen rajta kívül senki másnak nincsen. Ez a kincse nem pusztán a „titkos információ” a cárevics hirtelen és furcsa haláláról (ez önmagában, ahogy már az első jelenetből láthattuk, távolról sem „titkos”, hiszen pl. az egyébként jelentéktelen Vorotinszkij is tisztában van vele); az ódon, méltóságteljes stílusával jelzett sajátos Pimen-formátumról van szó, *az emberről mint titokról* és e titok megfejtésének-megfejthetőségének nagy problémájáról. A *Borisz Godunov* dráma adekvát interpretációjához az egyik legfontosabb kulcsot a költő a kolostorjelenet elején rejtette el, mégpedig Grigorij Otrepjev belépő monológjában. Ennek utolsó sorai Pimen alakját összegzik. A monológ utolsó három sora – „Спокойно зрит на правых и виновных, / Добру и злу внимая равнодушно, / Не ведая ни жалости, ни гнева” [Nyugodtan néz igazra s bűnösökre, / A jót s a rosszat egykedvűn veszi, / Nem tudja, mi a részvét és harag.] – egyértelmű utalás Tacitus emlékezetes történetírói ars poeticájára az *Évkönyvek* első könyvének első fejezetéből: *sine ira et studio*.[101] A remekül elrendezett hármas párhuzam révén Puskin Grigorijjal kibontatja a tacitusi elvet: az antonimpárok az idézet első és utolsó sorában a verssor végén, míg a középső verssornak az élén állnak. Pimennek mind az alakja, mind a dikciója eltéveszthetetlenül visszhangozzák az első könyv első fejezetének zárómondatát: „*Inde consilium mihi* pauca de Augusto et extrema *tradere*, mox Tiberii principatum et cetera, *sine ira et studio, quorum causas procul habeo*.” [Ezért az a szándékom, hogy Augustusról csak keveset mondok el, csak uralkodása legvégét, majd Tiberius principátusát és a többiét, <u>harag és részrehajlás nélkül</u>, mivel egyikre sincs okom.] Pimen monológjában az idézett latin szöveg első fele (Inde … tradere) visszhangzik, míg Grigorij monológjának utolsó három sorában mintha a latin mondat második fele villanna fel (sine … habeo). A Tacitus művészi hitvallásaként számon tartott, ám a római történetíró komor szenvedélyének áldozatul eső, utóbb, mint látni fogjuk, a puskini történelmi tragédiában a művészi perspektíva rendezőelveként új életre támadó *sine ira et studio* szövegszerűen, költői allúzió formájában jelenik meg Grigorij monológjában, melynek utolsó sora a tacitusi kifejezés szinte szó szerinti fordítása. Utalásos formában a *quorum causas procul habeo* vonatkozó mellékmondat is „megtalálható” Pimen történetbölcseletében, abban, ahogy az általa rögzített múltbeli eseményekhez viszonyul. Pimen itt azt sugallja, hogy ő senkivel szemben sem *elfogult* („sine studio”). Ő, mint az események megörökítője, magasan e megörökített események fölött áll, így biztosítva a maga számára azt a távoli nézőpontot, ahonnét jól belát-

ja, „ami elmúlt, elvonul előttem, / … / Hullámot hányva, mint az Óceán." *Ami elmúlt, elvonul előttem* – ez kétségkívül Pimen különleges státuszára utal, amit, mint az imént láthattuk, a Grigorij-monológ „tacitusi" lezárása még inkább nyomatékosít. Csakhogy a darab olvasójában e helyen formálódó Pimen-figurával nemsokára *ugyanaz* történik, mint az *Annales* első fejezetében a „sine ira et studio" prepozíciós szerkezetben megfogalmazott írói hitvallással. Tacitus művében az elfogulatlanság és a haragtól való tartózkodás e tömören exponált kifejezését éppen *a harag és az elfogultság* tördeli szét – ti. a *történetíró* haragja és elfogultsága. Akárcsak Puskinnál: az először a Pimen sugallta, majd a Grigorij-monológban explicitté tett krónikási pártatlanságot, mi több, szenvtelenséget a Pimen-nagymonológ végén visszatérő kulcsszó, a „harag" kérdőjelezi meg („megharagítottuk az istent" [прогневали мы бога]). E leheletfinom allúzió a legelső tanú arra a *haragra és elfogultságra,* amit a *történetet író* Pimen krónikája hőse iránt táplál. E nem direkt szemantikai megfelelésként ható motivikus rekurrencia (гнева > прогневали мы бога) költői erejének a forrása éppen az allúzió „nem-tökéletes" voltában rejlik. Grigorij Pimen haragjáról (ill. annak hiányáról) beszél, Pimen azonban nem a saját, hanem Isten haragját emlegeti, aminek kiváltói közé, legalábbis grammatikai értelemben, saját magát is odasorolja („magunkra haragítottuk Istent"). A motivikus ismétlődés igazi jelentőségét szövegbeni pozíciója világítja meg: a „Прогневали мы бога…" kezdetű mondat a nagy Pimen-monológ lezárása, és egyben Grigorij felbujtásának első, „kézzelfogható" jele. Pimen Grigorijhoz intézett nagy monológjának elsődleges szemantikája a lázongó novícius lecsillapításával függ össze. Csakhogy Pimennek az „ördög gyötörte", a „kamasz éveitől cellákban hányódó szegény barát" megvigasztalására elbeszélt történetei ugyan valóban „az Úr kolostorában" játszódnak, ám főszereplői mind *evilági uralkodók* (a krónikás így vezeti be a „szent" történeteket: „Gondolj, fiam, a nagy cárokra kissé…"). Pimen két „nagy cár" szerzetessé avatását beszéli el, IV., „Rettenetes" Ivánét, ill. fiáét, Fjodor cárét. A *harmadik cár* története helyett, amit itt várnánk, egy rövid, *haragtól* izzó jeremiáda következik:

Cárunk ilyen nem lesz soha,
Ó, iszonyú, sosem látott csapás!
Magunkra hívtuk[102], bűnösök, az Istent!
Cár gyilkosát tettük fejedelemmé
Magunk felett.

Grigorij elérti a célzást („Gyimitrij cárevics halála felől" érdeklődik nyomban), s ezzel útnak indul a harmadik cár szerzetessé avatásának története is. Ez a történet, most már tudjuk, nemhogy nem „marad ki" a pimeni elbeszélések sorából,

hanem éppenséggel a legeslegfontosabb történetté válik – nem pusztán a krónikás, hanem most már a költő kezében is. Hozzá kell még tenni, hogy a pimeni sugalmazásnak a „puszta", közvetlen felbujtásnál van egy mélyebb, a dráma egészének szüzséfejlődését modelláló motivikus párhuzamra alapozott rétege is. Borisz Godunov uralkodó-elődei, meséli Pimen, haláluk előtt kolostorba vonultak, ahol rendkívüli és csodás események kísérték szerzetessé avatásukat. Az elbeszélő ezen a ponton azonban egyfajta cezúrát, sőt lacunát helyez el: ahelyett, hogy a hallgató „természetes várakozásának" megfelelően[103] továbbszőné a történetet (aminek innentől Borisz Godunovról kellene szólnia), egy pillanatra mintha „kivárna" és a soron következő cárnak, történet helyett, mindössze egy erősen dehonesztáló célzást juttat. Az így keletkezett hiátus feszültséget, izgalmi állapotot indukál a történet hallgatójában, aki most már e hiány mihamarabbi betöltését sürgeti. „Mi lesz hát a folytatás?" – kérdi e ponton nemcsak Grigorij, de az olvasó is – azaz nemcsak Pimen, hanem Puskin (elbeszélésének) hallgatója is. A fiatal szerzetes „nyugalmát felkavaró pokoli lázképét" és panaszos lázadását csillapítandó adott pimeni *intelem* (mire „int"?) a cárok szerzetessé válásának útjára figyelmeztet, ami az orosz uralkodókat várja életük végén.[104] Ennek megfelelően az éppen trónon lévő Borisz Godunovból is *egyszer* szerzetes válik majd… Pimen tehát nem egyszerűen felbiztatja Grigorijt, hanem az eljövendő személycserére való utalás révén a dráma szüzséfejlődésének mintegy a modelljére mutat rá: a cárból szerzetessé versus szerzetesből cárrá válás dramaturgiájára.

Mindent egybevetve, nehéz tehát elhinnünk, amit belépő monológja végén Grigorij állít, hogy ti. Pimen „nem tudja, mi a részvét és harag"; Puskin ezzel talán csak bogarat tesz a fülünkbe (ő maga, ezt fontos megjegyezni, explicite semmilyen formában nem ássa alá a pimeni objektivitást), ám pontosan ugyanúgy jár el, mint Pimen: ránk bízza – *olvasóira* –, hogy mit kezdünk ezzel az „információval", ami valójában sugalmazás és felbujtás.

Miután ledobta a szerzetesi csuhát és kicsúszott a rá vadászó járőrök karmai közül, Grigorijt Krakkóban találjuk, egy lengyel herceg házában, amint politikai fejtágításban részesül egy Csernikovszkij nevű katolikus pap részéről. Mennyire más, vagy inkább: *szöges ellentéte* az, amire itt a páter tanítja (a szövegben ő most már nem Grigorij, hanem *Самозванец*, „önjelölt"), mint amit egykor Pimen tanított neki. *Притворствовать* [színlelni] – ez a páter kulcsszava, ami összefoglalja tanításának a lényegét. Az első, legszembeötlőbb szöveghely, amire ez a szó visszautal bennünket, a jól ismert második Sujszkij–Vorotinszkij jelenet:

Впрочем, я злословием притворным
Тогда желал тебя лишь испытать,
Верней узнать твой тайный образ мыслей.
[Különben is, színlelt emberszólással
Próbára tenni óhajtottalak csak,
Hogy kiismerjem titkos észjárásod.]

A páter kulcsszava, a „színlelni” ige azonban egyidejűleg egy másik szöveghelyet is előhív, ez pedig Pimen ars poeticája, azaz a Grigorijhoz intézett intelmek eszszenciája: *не мудрствуя лукаво* [*nem okoskodva álnokul*]. Csernikovszkij prédikálása a *leendő reálpolitikust* veszi célba, míg Pimen tanítása a *leendő krónikáshoz* szólt. Puskin úgy komponálja a szöveget, hogy a páter intelmei rendre felvillantják Pimen megnyilatkozásait azok konnotációival és kontextusával. Csernikovszkij szavai a trónkövetelő eljövendő politikai *tetteire* vonatkoznak: „Твои слова, деянья судят люди, / Намеренья единый видит Бог.” [Az emberek szód, *tetteid* ítélik, / Szándékod Isten látja egyedül.] Csernikovszkij kategorikusan kettéválasztja az emberi világot és Isten világát. Pimen történelembölcseletében ez a két világ egyetlen összefüggő egységet alkotott:

Еще одно последнее сказание,
И летопись окончена моя.
Исполнен *долг*, завещанный от *Бога*
Мне, грешному.
[Csak egy történetet még, az utolsót:
S évkönyvem készen áll. A *tartozás,*
Amit bűnösre, rám, *Isten* szabott ki,
L机óva ím.]

Az emberi világot, benne a pimeni krónikát, itt még organikus kapcsolat köti Istenhez. Ezt a kapcsolatot az orosz nyelvben a „szövetség”-et jelentő *завет* főnévre visszavezethető *завещанный* [„kiszabott”] melléknévi igenév hangsúlyozza. Az orosz nyelvű bibliafordításban *Ветхий Завет Ószövetség*et, *Новый Завет Újszövetség*et jelent, így a puskini textus itt Istennek Ábrahámmal kötött szövetségétől az Evangéliumokig terjedő, nagy kiterjedésű bibliai konnotációs mező megteremtésével Pimen autenticitását húzza alá. Vele ellentétben Csernikovszkij páter kapcsolata a transzcendens világgal merő pragmatizmus: a lengyel pap Isten és ember szövetségét a „reálpolitika” küzdőterén bármikor bevethető ideológiai fegyverré kovácsolta. Mint azt a Puskin-fejezetekből együttesen kirajzolódó in-

terpretáció tiszte lesz megmutatni, a *Borisz Godunov* drámában a szüzsféfejlődés nagy kérdése a megváltás lehetősége a bűnbeesés után. A szüzsé fejlődése mintha adekvátan modellezné a bibliai Genezistől a Golgotáig vezető utat; ez azonban nemcsak lineárisan, a darab egészét tekintve érvényes, hanem külön-külön az egyes szakaszokon belül is. Jól szemlélteti ezt az alább tárgyalandó, a Pimen-jelenetet a Csernikovszkij-jelenettel összekötő szüzsé-elem felépítésének részletes elemzése, amivel talán újra sikerül rámutatni a *Borisz Godunov* kompozíciójának alapjait megvető hyperbaton-elv poétikai jelentőségére.

Csernikovszkij intelme – „Притворствовать пред оглашенным светом / Нам иногда *духовный долг* велит" [Színlelni az őrült világ előtt / Olykor *magasabb tartozás* parancsa][105] – félreérthetetlenül utal Pimen monológjának második mondatára: „Исполнен *долг*, завещанный от *Бога* / Мне, грешному" [A *tartozás*, / Amit bűnösre, rám, *Isten* szabott ki, / Leróva ím.].

A szöveg kiemeli Pimen alázatát – *мне, грешному* [rám, bűnösre] –, melynek hiánya Csernikovszkij alakjában szembeállítja egymással a két papot. Isten szolgája elhivatottságának fontos jele az alázat, *смирение,* ami folyamatosan hangsúlyozott attribbútumként van jelen Pimen alakjában. (A Muszorgszkij-operában Grigorij így fejezi ki magát: „как я люблю его *смиренный* вид", [mennyire kedvelem *alázatos* vonásait]. Puskinnál ezt olvassuk: „спокойный вид" [nyugodt vonásait]); Puskin Griskája így szól mesteréről: „Вс⊠ тот же вид *смиренный*, величавый" [mindig ugyanaz az *alázatos*, fenséges arc].)

Az *Isten* szó mindkét helyen – a Pimen-jelenetben és itt, Csernikovszkijnál is – hangsúlyos helyen áll, és ugyancsak a két pap-figura közötti dichotómia kiemelését szolgálja. Pimen számára Istennek *mellékértelem nélküli* jelentése van; Pimen Istent mindig *egyenesen*, hátsó gondolat nélkül szólítja meg. Mindazt, ami Istennel kapcsolatos, az ő szemében méltóság és ünnepélyesség lengi körül. Csernikovszkij esetében az *Isten* szó „politikai programbeszéde" után következik, s így Istennel való kapcsolatára eleve az irónia árnyéka vetül. Ezt a trónkövetelő válasza is megerősíteni látszik: „Ámen. Ki van kinn?" Egy pillanatig mintha gúnyolódnék a páter ájtatosságán: a költői irónia kútfeje áttevődik az egyik szereplőre.

A költő e rövid párbeszéd szövegének elrendezése közben láthatóan nagy gondot fordított arra, hogy szövegismétlések folyamatos adagolásával újra meg újra előhívja a Csudov-kolostorban játszódó jelenetet. Ezen allúziók célja kettős: 1. annak rögzítése a figyelmes olvasó tudatában, hogy a két világ: a páter és a trónkövetelő világa (Csernikovszkij szóhasználasztában a „свет", a politikai *cselekvés*), illetőleg Pimen világa (a *szemlélődés*) lényegileg különböznek egymástól. 2. A trónkövetelőben e szinte vég nélkül halmozódó utalások mindvégig ébren tartják *igaz múltjának* emlékét, lelki szemei előtt lebegtetve a pimeni intést – „írd le, *nem okos-*

kodva álnokul, / minek az életben tanúja vagy" –, s ami ezzel egy: a mesterétől rábízott feladat pillanatnyi állapotát, e feladat sorsát. A költő-hitelező mintha folyamatosan ezzel a kérdéssel zaklatná hősének kvázi-tudattalanját: *„mi lesz hát a tartozással, amit bűnösre, rád, Pimennel szabattam ki?"*

A páterrel folytatott politikai diskurzust követően a trónkövetelő orosz és lengyel szövetségesekkel tárgyal; a legérdekesebb beszélgetést alighanem az ifjú Kurbszkij herceggel folytatja. A trónkövetelő első sora, ahogy a „kazanyi hősre" utal – „Великий ум! Муж битвы и совета!" [Hatalmas ész! Harc embere s tanácsé!] – Pimen tudatalatti felidézésének tűnik, akiről a kolostorjelenetből tudjuk, hogy Rettenetes Iván idején ő maga is részt vett Kazany ostromában („Ты воевал под башнями Казани" [Te harcoltál Kazanynál], mondja Grigorij). Hasonlóképpen, a fiatal Kurbszkij válaszában is meg-megbújnak a Pimenre vonatkozó célzások, melyek egyrészről a darab olvasóját/nézőjét veszik célba, másfelől azonban, ahogy elhagytuk a katolikus páter és a trónkövetelő közötti rövid dialógust, az a benyomásunk támad, hogy Puskin úgy tereli Kurbszkij válaszát, hogy beszélgetőpartnere közben állandóan egykori tanítómesterére emlékezzék. Vessünk egy közelebbi pillantást a szövegre.

Kurbszkij szövegének második sorában ez áll: „*провел* остаток жизни" [életének maradékát eltöltötte]. Ez nyilvánvalóan Grigorij panaszkodására utal, hogy ő milyen nyomorúságosan tölti az idejét a kolostor cellájában, ellentétben – az ifjú – Pimennel: „как весело *провел* свою ты младость!" [milyen vidáman töltötted ifjúságodat]. E rekurrencia legszembeszökőbb eleme természetesen a *провел* [eltöltötted, eltöltötte] ige. Van azonban az ismétlődésnek egy talán kevésbé feltűnő, ám annál fontosabb eleme: *остаток жизни* [maradék napjait] felvillantja *свою младость*-t [ifjúságod]. Az előbbi kifejezés „öregséget" jelent, az utóbbi „fiatalságot". Kurbszkij herceg „öregsége" (és fiának jelenléte) Grigorij-trónkövetelőt Pimen „ifjúságára" emlékezteti, s ezzel saját maga szerzetesi mivoltára a Csudov-kolostorban. Egy igen kifinomult mechanizmus lép itt működésbe. A trónkövetelő és Kurbszkij közti diskurzusnak kettős funkciója van: 1. visszavezet bennünket a páterrel folytatott párbeszédhez. 2. A két krakkói dialógus kompozíciós szerepe analóg: mind a Csernikovszkijjal, mind a Kurbszkijjal folytatott diskurzus a Csudov-kolostorban elhangzottak felidézésével trónkövetelőt, olvasót egyként azokra az időkre emlékezteti, amikor az előbbi még *Grigorij,* egy fiatal szerzetes volt, akire mestere rábízta krónikáját és aki akkor kifejezésre juttatta nemes felháborodását Borisz bűne miatt. Kurbszkij nyolc sorában számos Pimenre vonatkozó allúzióval találkozunk. Az *уединен и тих* [csendes magánya] kifejezés a Csudov-kolostor Pimenjét idézi fel: „как я люблю его *спокойный* вид" [Hogy kedvelem nyugodt vonásait] (Grigorij); a *в науках* [a tudományban] prepozíciós szerkezet Pimen

krónikáját juttatja eszünkbe. Konnotációi révén az *он искал себе отрады* [jutalmat keresett] mondat Pimen cellájára irányítja a figyelmet, ahol a krónika íródik. Végül, az ifjú Kurbszkij utolsó két sora („Он юности своей отчизну помнил / И до конца по ней он тосковал" [Ifjúsága honát, azt emlegette, / Mindvégig az után búslakodott.]) a saját hősi múltjára (Rettenetes Iván idejére) emlékező Piment visszhangozza („Минувшее проходит предо мною -- / Давно ль оно неслось, событий полно, / Волнуясь, как море-окиян?" [Az, ami elmúlt, elvonul előttem, / Eseményektől terhesen szállt hajdan, / Hullámot hányva, mint az Óceán?]). Hasonlóképpen „élednek fel" Grigorij Pimenhez intéz szemrehányásai is (a fiatal szerzetes azt vetette az agg cellatárs szemére, hogy míg az utóbbi vígan, csatákban és lakomákon töltötte ifjúságát, ő „kamasz éveitől / cellákban hányódik, szegény barátként").

Puskin állhatatosan, mi több makacsul tartja forrón a Csudov-jelenet poétikai közelségét: a néhai Kurbszkij herceghez intézett megszólítástól eltekintve, a trónkövetelő első két sora megint csak Pimenre céloz: „как ярко просиял / Восход его *шумящей, бурной жизни*." [Mily fényben úszott / Zajos, viharzó életének kelte.] Az öreg Kurbszkij *életének kelte* [*восход… жизни*] Pimen *ifjúságának* [*младость*] felel meg, míg a *просиял*, *шумящей* és *бурной* szavak a „Ты воевал под башнями Казани, / Ты рать Литвы при Шуйском отражал, / Ты видел двор и роскошь Иоанна!" [Kazany bástyái alatt hadakoztál, / Litván hadat vertél ki Sujszkijjal, / Iván udvarát láttad s fényüzését!] sorokat visszhangozzák.

E Pimen és Grigorij jelenetéhez kötődő állandó, makacsul fel-felbukkanó allúzióknak, van még egy további funkciója. Mivel az öreg Kurbszkij (akin keresztül ezek a célzások célba találnak) és Pimen (aki az allúziók célpontja) *kortársak* lehetnének – az adott kontextusban mindkét szereplő Rettenetes Ivánhoz kötődik –, e többszörös és áttételes allúziók hálója mögül finom költői játék villan elő. A trónkövetelő és a fiatal Kurbszkij közt folyó diskurzus folyamán Puskin azzal játszik, hogy az öreg herceg, *ha élne*, Pimennel *lenne egykorú*. Ezt a „költői játékot" a trónkövetelő és a páter dialógusa készíti elő, és úgy van felépítve, hogy csak akkor ébredünk rá az „egyívásúságra", amikor a trónkövetelő és Kurbszkij diskurzusának végére értünk. Mi ezzel a költő célja? A választ erre a kérdésre a kolostorjelenetben találjuk meg, amikor Pimen pontot tesz Grigorij felbujtására azzal, hogy felvilágosítja tanítványát az uglicsi gyilkosság körülményeiből levonható tanulságról:

Григорий
Каких был лет царевич убиенный?
Пимен
Он был бы твой *ровесник* и царствовал.

[Gr.: A megölt cárevics milyen korú volt?
P.: Teveled egykorú! S cár lenne már.]

A trónkövetelőnek a fiatal Kurbszkijhoz intézett szavai a Pimen által mondottakat visszhangozzák, természetesen az összes konnotációval egyetemben (ti. Pimen elbeszélését az uglicsi gyilkosságról). A *ровесник* [egykorú, egyívású] szóval való briliáns játék – mely így már jóval több puszta szójátéknál – funkciója és jelentése azonnal világos lesz, ha tekintetbe vesszük, hogy egyrészt a diskurzus szereplőinek előző nemzedéke ellenfélként állt szemben egymással (IV. Iván és Kurbszkij), másfelől a Pimen alakjára és a Csudov-kolostorban elhangzottakra (köztük a legfontosabbra: Rettenetes Iván fiának rejtélyes halálára) való folyamatos célzások arra késztetik a trónkövetelőt, hogy párhuzamot vonjon a fiatal herceg és saját maga között. Mivel tehát, először, az öreg Kurbszkij Pimennel lenne egykorú, másodszor, a trónkövetelő és a fiatal Kurbszkij valóban egyívásúak, és harmadszor, a jelenlegi politikai helyzet alapja az, hogyha élne, a meggyilkolt cárevics egykorú lenne Grigorij-trónkövetelővel, a darab szüzséje immár poétikai értelemben is (nemcsak a cselekmény és a karamzini pretextus szintjén) azon nyugszik, hogy a trónkövetelő a halott Dimitrij Ivanoviccsal *ровесник,* egykorú.

A trónkövetelő szavai – „Вины отцов не должно вспоминать” [Az atyák vétkit nem kell emlegetni] – a darab végéről visszatekintve tragikus iróniaként hatnak: igaz ugyan, hogy „az atyák vétke” kifejezés szavak elsődleges értelemben – amikor elhagyják a trónkövetelő ajkát – az öreg Kurbszkij és Rettenetes Iván közti viszályra vonatkoznak; a dráma nézői/olvasói számára azonban Puskin elrejtett egy további, másodlagos utalást a trónkövetelő politikai pályájára és tetteire. A trónkövetelő az, aki majd homlokegyenest ellenkezőleg fog cselekedni ahhoz képest, amit maga Kurbszkijnak javasol: éppen ő lesz az, aki majd „felemlegeti az atyák vétkit”, amikor Borisz Godunov gyermekeit „csúnya büntetés éri, / olyan, hogy Iván Vaszilics, a cár / sírjában megrándul a borzalomtól.” Ez tüstént előhívja mestere tanácsának és örökségének az emlékét – *не мудрствуя лукаво* [nem okoskodva álnokul] –, s hogy az események végső kimenetelét ezzel az örökséggel való sáfárkodás határozza meg. A darabot vezérlő tragikus iróniát tehát a hatalmas hyperbaton, vagy inkább „hyperbaton-rendszer”, hozza létre és tartja fenn, amelyet az e fejezetben elemzett két jelenet főbb motívumainak egymásra vetítésével talán sikerült „élesben” rajtakapnunk.

Az előző fejezetben érintettük a csend-motívumnak a *Borisz Godunov* kompozíciójában betöltött szerepét és jelentőségét. A „csönd” megjelenése, majd újbóli visszatérése – tehát a csend-mozzanathoz való vissza-visszatérés költői aktusa – ré-

vén jön létre az a „hátravetés”, a „transgressio”, aminek az eredményeképpen képződött híd a darabot összetartó drámai (tragikus) iróniát hordozza. Így rajzolódik meg, szinte a szemünk előtt, magának a szüzséfejlődésnek a vonala, ami nem egyéb, mint a visszatérés. A kompozíció szintjén ugyanarról van szó, amit Lotman így fogalmaz meg: „a kör bezárul”.[106] A dráma végpontja vissza- vagy hátravettetik a dráma kezdőpontjára – de már nem a drámai cselekmény (a fabula) és nem is a retorika szintjén, hanem a poétika dimenziójában. E visszavetésnek köszönhetően jön létre és fejti ki hatását a görög tragédiákat idéző drámai irónia szerkezete – pontosabban, ez a visszavettetés képzi magát a szerkezetet, amin az ironikus kompozíció nyugszik.

A *Borisz Godunov* szüzséfejlődése – a krónikás tanítványából *hogyan* válik trónkövetelő – leírható úgy is mint a kultúra süllyedésének a szindrómája. Pimen krónikája, a múlt *elbeszélése* olyan „tartozás, amit rá (Pimenre) *Isten* szabott ki”. A „tiszteletre méltó atya” (Pimen) által Grigorijra kiszabott tartozás „lerovása” azonban már nem a krónika, s benne a trónbitorlás továbbírása lesz: a krónika folytatása helyébe a trónbitorlás aktusa – „megcsinálása” – lép. Felvetődik a kérdés: ha a kultúra süllyedése így folytatódik, milyen hagyományt hagy majd örökül utódainak a trónbitorló? Másképpen: *milyen tartozást fog kiszabni* – és kinek?[107]

Az élet bölcs, és inkább egy kalandhoz hasonlít. Célját nem ismerjük.
(Kosztolányi Dezső)

FÉLÚTON A DRÁMÁTÓL A REGÉNYIG

A DRÁMAFEJLŐDÉS HÁRMAS KERESZTÚTJA: A „VIRTUÁLIS SZÍNPAD”

EBBEN a fejezetben Puskin „romantikus tragédiájának” szüzsé- és műfajképző rendezőelvét mutatom be, azt a dramaturgiai sajátosságot, ami a dráma műfajának a regény felé való elmozdulását jelzi. A *Borisz Godunov* ennek az elmozdulásnak, vagy műfajváltásnak a döntő állomása. Feltételezésem szerint ugyanis a *Borisz Godunov* műfajtörténeti szempontból a dráma mint **műfaj** válságának, felbomlásának a tüneteit mutatja.

Kiindulásképpen a puskini költészet és a **zene** kapcsolatának egyik aspektusát tekintjük át. Ha a *Borisz Godunov* dráma zenei természetének a nyomába eredünk, azt találjuk, hogy ez a zenei karakter valójában egy olyan – a művészetek történetében talán egyedülálló, de legalábbis ritka – **műfajpoétikai sajátosságot** takar, aminek a felfedése és tüzetes vizsgálata az orosz történelmi drámára mint műfajra vonatkozóan vet fel új kérdéseket. E fejezetben ezekre a kérdésekre próbálunk meg választ adni.

Puskin zene iránti intenzív érdeklődése jól kitapinthatóan ott lüktet az életmű java részében. Bennünket itt most mindenekelőtt a drámaíró Puskinnak a zenéhez fűződő viszonya érdekel. Túl azon az alkotáslélektan iránt érdeklődők (no meg a misztikus analógiákat kedvelők) számára bizonyára hálás párhuzamon, hogy művészi alkata, jelleme és még sok egyéb Puskint Mozart lelki édestestvérévé avatja,[108] én a zenei princípium erőteljes és olyik esetben konstitutív jelenlétének néhány elemére szeretnék rámutatni Puskin, a *költő* művészetében. Két külsődleges jegy tűnik fel nyomban, ha szemügyre vesszük Puskin kései színpadi műveit, az ún. „kis tragédiákat”. Ezek közül két darab, a *Mozart és Salieri* és *A kővendég*, explicite Mozarttal foglalkozik. Az utóbbi mottójául Puskin a *Don Giovanni* temetőjelenetéből Leporello második felvonásbeli áriája eredeti, olasz nyelvű szövegének kezdősorait tette meg („O statua gentilisimma del gran’ Commendatore!.. Ah, padrone”). A költőnek ez a gesztusa a Mozart-operával ápolt bensőséges kapcsolatáról árulkodik: a zenei utalást minden bizonnyal fejből vetette a papírra, miközben a zene

az agyában zakatolt. Ami a *Mozart és Salieri*t illeti, az alkotói folyamat hátterében lüktető zenére a szövegben itt-ott elhelyezett zenei referenciák utalnak: a vak hegedűs, Mozart beszámolója szerint, Cherubino áriáját játszotta neki a *Figaro házasságá*ból, majd amikor ugyanez a zenész betoppan Salieri szobájába, Mozart felkérésére hegedűjén „egy áriát játszik a *Don Juan*ból.". E konkrét hivatkozásokon túl a Salieri és Mozart között a *Requiem*ről szőtt párbeszéd mögött is Puskin alapos Mozart-ismerete bujkál.

Egy korábbi cikkemben[109] a *Borisz Godunov* dráma „zenei karakteréről" írtam, azt fejtegetve, hogy a költő a zenei ritmussal analóg módon kezeli a rendelkezésére álló költői eszközöket és anyagot, aminek eredményeképpen a szüzséképző elemek zenei frázis, motívum, téma módjára ismétlődve építik fel a művet, sajátos muzikalitással, zenei jelleggel ruházva fel így a darabot. Mi kölcsönöz a puskini drámának **zenei karaktert**, vagy némiképp talán „költőibbre" hangszerelve a kérdést: mit jelent ebben az esetben a *Borisz Godunov* mint tragédia *születése a zene szelleméből?* Ezen a ponton egy rövid zeneesztétikai – vagy inkább zenefilozófiai – kitérőt kell tennünk, hogy jobban megvilágítsuk a zene és a *Borisz Godunov* dráma közötti lényegi viszony természetét.

Lényegi sajátosságánál fogva a zenei műalkotás a felhangzás pillanatában rálép arra az útra, ami végeredményben önmaga teljes felszámolásához vezet. Hiszen a zenemű csak és kizárólag hangzásában, vagyis az **időben** él, ami szükségképpen azt jelenti, hogy elhangzása után **véget ér**: nincs többé. Ha egy módszertani pillanat erejéig gondolatban egymás mellé helyezzük Mozart *Don Giovanni* c. operáját, Shakespeare *III. Richárd* c. tragédiáját és Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* c. regényét, azt láthatjuk, hogy mindhárom szerző *végső szava* egy és oszthatatlan „az ügyben"; nevezetesen, hogy Raszkolnyikov elmélete és a Don Giovanni-filozófia, nemkülönben III. Richárd sajátosan interpretált machiavellizmusa egy bizonyos ponton túl felmondja a szolgálatot, amiből következően az adott „alaki filozófiának" konokul következetes érvényesítése **a hőst szükségképpen felőrli**. A zenére ez specifikus, a művészetek közül egyedül rá jellemző létmódjából fakadóan – *de genere atque natura* – igaz. Konkrét példánknál maradva: a *Don Giovanni* esetében a zene, jelesül a par excellence Giovanni-zene, önmagát őrli fel, amint egyre előre halad, és éppen ebből a perspektívából jól belátható, miért nevezi Søren Kierkegaard[110] a *Don Juan*-t a „legklasszikusabb zenének." Hiszen a zenének alaptermészetéből fakad az a tulajdonsága, hogy *kérlelhetetlenül és kikerülhetetlenül („menthetetlenül") tör önmaga felszámolása felé*, vagyis abszolút célja, ahová szakadatlanul igyekszik, végső soron nem egyéb, mint ama „sötét verem", amelynek Földényi F. László egy egész kötetet szentelt.[111] Don Giovannival, a hőssel úgy áll a dolog, hogy amennyiben igazat adunk Søren Kierkegaard-nak, miszerint Giovanni

egyidejűleg maga a zenében testet öltött „érzéki zsenialitás” *és* individuum, és hogy őt a hódítás hatalmasra duzzadt szenvedélye hajtja, amiben *sosem ismer akárcsak szusszanatnyi megállást sem* (egyedül a pezsgőáriában *tucatnyi új tételt* említ, amelyek majd a következő éjjel kell hogy gyarapítsák a listáját), akkor be kell látnunk, hogy Giovanni e *szakadatlanul és gazdagon áradó*[112] szenvedélye – par excellence zenei természetéből fakadóan – *szükségképpen* önmaga felszámolásához kell hogy vezessen.[113] Hasonló a helyzet pl., persze mutandis mutandis, a shakespeare-i hőssel, III. Richárddal is, akit a „Nagy Mechanizmus” csupaszít királyból emberré,[114] hogy végül majd őt magát is felmorzsolja. A Shakespeare-hősök közül alighanem Macbeth az, aki a létező legtovább viszi a „Wille zur Macht” elvét, monomániásan abszolutizálva azt[115] – és természetesen ő sem képes a felszínen maradni.[116] Otrepjev esetéhez hasonlóképpen „a kör bezárult”, mondja Lotman,[117] hiszen a darab végére érve ugyanoda zökkenünk vissza, ahonnét eredetileg elindultunk. Vö. ezt Jan Kott Shakespeare-királydráma értelmezésével: a hős mindig „a Történelem Nagy Lépcsőfokán” jár föl-le. A fiktív *kaland* tehát, vagyis a hősnek a költői műben – a művészi fikció világában – bejárt útja hermeneutikai kaland, más szóval az emberlét történeti valóságának adekvát modellezése. A zenei műben a zenei gondolat az, ami az irodalmi műalkotásban, jelesül ebben az adott drámában, a hős, akit elkísérünk az útján, követjük kalandozásaiban stb.

Az a zeneszerzői fogás, ami pl. Mozart *Don Giovanni*-jában még csak szórványosan érhető tetten, ám a közel száz évvel később keletkezett *Hovanscsina* belső kompozíciós struktúráját már jól érzékelhetően konstitutív poétikai princípiumként szervezi, a makropoétika síkján a **regresszivitásra** épülő kompozíciós eljárás, már a puskini történelmi drámának is meghatározó kompozicionális elveként tűnik fel. Itt most dióhéjban összefoglalva a *Hovanscsina* szüzséfejlődését vezérlő poétikai elvet: a kiinduló szituációs-alaki helyzet már a kezdet kezdetén visszavonulót fúj, így a zenedramaturgiai szüzsében **kompozíciós-strukturális vákuum** keletkezik. A szüzsévonal fejlődése tehát lényegében nem egyéb, mint hogy az eredendő alaki és szituációs állapot folyamatos visszahúzódásával egyidejűleg ez a strukturális vákuum kitöltődik.[118]

Visszatérve Puskinhoz, Otrepjev és Godunov, de Jevgenyij Anyegin[119] is az irodalomtörténeti időben majd később megjelenő kalandhősök – **regény**hősök – archetípusaiként 1) egyfelől anticipálják a **regény**szüzsét felépítő alakot (erre utal pl. Pálfi Ágnes „pikareszk”-emblémája[120] a *Borisz Godunov* drámán; 2) másrészt Puskin darabja a szüzséfejlődés, tehát a **poiésis** – mind a mű „megcsináltsága”, mind annak „tevőlegesen ható működése”[121] – szempontjából tekintve az alakok szintjén önmaga felszámolásához vezet.[122] A két főhős, Borisz Godunov és Grigorij Otrepjev által bejárt utak egy-egy zenei témának feleltethetők meg olyképpen, hogy

e témák a mű poétikai és dramaturgiai erőterén belül egyetlen alkalommal sem metszik egymást, nem „csapnak össze" egymással, miközben mindketten folyamatosan referálnak – hivatkoznak, utalnak, céloznak, „sandítanak" – egymásra. Ám a köztük folyó valóságos küzdelem, ami valójában – kiváltképp Borisz részéről – nem annyira *vívott*, mint inkább *folyni hagyott* küzdelem, **színtere** nem a drámai dialógus[123] (a darab egyetlenegy, drámai konfliktust tartalmazó dialógusa sem Borisz és Grigorij között zajlik le), vagyis ami ezzel ekvivalens, a hősök nem a színpadon küzdenek meg egymással, hiszen útjaik a drámai téridőben egyetlen esetben sem keresztezik egymást. Ha mégis lokalizálni szeretnénk azt a „helyet", a dramaturgiai kronotoposznak azt a síkját vagy vetületét, ahol Grigorij Otrepjev párbajra hívja Borisz Godunovot és megvív vele, be kell vezetnünk a **virtuális színpad** fogalmát. Annak ellenére választom itt ezt a jelzőt, hogy a „virtuális" szót a fizikában és távközlésben használatos, valójában a másodlagos vagy pontosabban: inverz jelentés átvételével a számítógépfelhasználók mára sikeresen elkoptatták, méghozzá a szó eredeti, immanens jelentésével homlokegyenest ellenkező irányban.[124] A „virtuális színpad" távolról sem valamiféle „árnyékszínpadot" jelöl, ami csak látszat szerint léteznék, valóságosan azonban nem (a számítástechnikában napjainkban meghonosodott szemantika alapján ezt a jelentéstartományt lehetne várni); épp ellenkezőleg, a szó eredeti, immanens jelentéséhez visszanyúlva, a darab belső szcenikai mozgásterére utal, mint ami elsődlegesen, azaz közvetlenül – fizikai értelemben – nem appercipiálható ugyan (a konfliktusban álló hősök szüzsévonala nem metszi egymást), egy másik szinten azonban, hogy hogy nem, jól kitapinthatóan megjelenik a dramaturgia dinamikája. A „virtuális színpadot" tehát e dramaturgiai dinamika „(hely)színeként" definiáljuk.

„A kör bezárult" – formulázza lakonikusan, Jan Kott-tal egyetértésben, Jurij Lotman is a *самозванство* puskini historiográfiájára vonatkoztatott végső konklúzióját; és Pálfi Ágnesnek is igaza van abban, hogy „nem véletlenül nevezte Belinszkij a *Borisz Godunov*ot »drámai krónikά«-nak".[125] Belinszkij szóhasználata a szóban forgó darab műfaji meghatározása – vagy élesebben vetve fel a kérdést: műfaji meghatároz<u>hat</u>ósága – szemszögéből nézve kap különös jelentőséget, hiszen az őáltala ebben a formában megfogalmazott definíció az én shakespeare-i minta után gyártott „krónikás dráma" terminusomnál jóval megfelelőbbnek tűnik annak az irodalomtörténeti eseménynek az érzékeltetésére, hogy a *Borisz Godunov*val a tragédia mint műfaj felbomlásának vagyunk tanúi. Pálfi Ágnes a drámai kronotoposznak már a darab nyitójelenetében megfigyelhető megkettőződése mentén kialakuló *belső dialogikus* viszonyt jelöli meg a valóságos drámai szüzsé hordozójaként.[126] A „valóságos színpadot" jelentő deszkákon egymással küzdő hősök nyíltszíni összeütközésével és ennek egyszeri s véglegesen, katartikus megkönnyebbü-

léssel lezárt megoldásával fémjelzett „klasszikus" tragédia műfajára jellemző „drámai konfliktus" helyett itt egészen mást találunk. A külső, a színpadon „fent" látható összeütközés, ami szükségképpen a drámai hősök *között* realizálódnék, a *Borisz Godunov*ban az egyes hősök bensejébe húzódik vissza[127] (nyilvánvalóan ebből adódik a nyíltszíni konfliktusok oly szűken mért volta a darabban). Itt mindjárt három fontos mozzanatra kell felhívni a figyelmet. Mindenekelőtt az egyszerűség és az érthetőség oltárán egy kicsit feláldozzuk a fogalmi pontosságot, amenynyiben jobb meggyőződésünkkel szembeszállva, a *fejlődés* terminust alkalmazzuk ott, ahol szigorú értelemben véve valójában nemigen lehet „fejlődésről" – a kezdetlegestől a magasabbrendű felé tartó mozgásról – beszélni. (Az irodalom történeti „fejlődéséről" van szó, ami, ha tűhegyre vennők, ebben a formában azt kellene hogy jelentse, hogy pl. Homéros, már csak a nagy időbeli távolság okán is, jóval kezdetlegesebb alkotó, mint mondjuk Esterházy Péter, mert hogy az európai irodalom a primitív kezdetektől ímé eljutott a mi fejlett és minden tekintetben kifinomultabb jelenkorunkig.) Az említett „három mozzanat" lényegében e „fejlődés" három lehetséges, és amint azt olvasóként is megtapasztalhattuk, meg is valósult iránya, ami egymagában világosan jelzi a Puskin-életmű egészének, de azon belül is e „drámai krónikának" az irodalom történeti fejlődésében betöltött roppant jelentőségét. Műfajtörténeti szempontból problematikus volta ui. a *Borisz Godunov*ot csomóponttá, sarokkővé avatja az irodalomtörténetben, hiszen Puskin e drámája csírájában három lehetséges fejlődési irány lehetőségét hordozza magában, és közel két évszázad távolából ma már tudjuk, hogy mindhárom úton, amit a *Borisz Godunov* az irodalomtörténeti fejlődésben egymagában kijelölt, kiváltképpen jelentős művek születtek. E trivium egyik elágazása a Csehov-drámákhoz vezet majd el; e különös műfaj, mely külsőleg éppoly fragmentáltnak hat, akár a puskini minta, a Puskintól örökölt belső monologizáltság-dialogikusság és a „drámai szituációkon túlemelkedő lírai gesztusok" alkotta belső szcenikai kronotoposzának köszönhetően „menti meg [önnön] tragédiai formátumát".[128] A másik útelágazás nagy állomása az orosz nagyepikának a 19. század közepe táján ébredező vonulata; meg kell jegyezni, hogy a kései Puskin prózája is idetartozik, csakúgy mint a *Borisz* után pár évvel keletkezett „verses regénye", a *Jevgenyij Anyegin* is.[129] A fejlődés harmadik útja pedig – és különösképpen ez őrzi formailag a leghívebben a történelmi dráma műfaji örökségét – a Muszorgszkij fémjelezte ún. «народная музыкальная драма», a történelmi opera műfaja. (Ennek az elnevezésnek már a pontos értelmezése is vita tárgya, ami az ilyen címek és meghatározások esetében elkerülhetetlenül képződő ideológiai felhangoknak köszönhetően nem meglepő.) Így mint íróról *mutatis mutandis* Alekszandr Puskinról is el lehet mondani ugyanazt, mint amit a zenetörténészek szoktak elmondani Mozartról vagy J. S. Bach-

ról: Puskin a legegyetemesebb orosz költő, aki valaha létezett, mert benne az összes műfaj összefut: mindent „megcsinált” az irodalomban, amit őelőtte megcsináltak.[130] Johann Sebastian Bach, akiben a barokk kor zenéje saját csúcspontját elérte, legemblematikusabb műfajtipológiai névjegyének alighanem a fúga műfaját tekinthetjük. A fúga mint olyan a legegyetemesebb zenei műfaj, és Bach zenéje, de az egész barokk kor *an bloc*, zenéjével-templomaival és képzőművészetével (no meg a harmincéves háborúval) együtt a legteljesebben talán a fúga műfajából érthető meg. Miként az angol reneszánsz kora a színpadi költészetből, Shakespeareből ismerhető meg; de már az itáliai reneszánsz inkább a képzőművészetből: teljes totalitásában nem annyira Raffaello angyali naivitást, már-már a korai Mozartot „előlegező” derűjét idéző festményei, mint inkább Michelangelo jóval dinamikusabb és feszültséggel telítettebb alkotásai lehelik, azaz hogy zúgják ránk a kor olykor viharos levegőjét, de persze nem csak annak a kornak a levegőjét, hanem e polifón mozgalmasságukban mintegy totális világképet nyújtva a lét teljességét adják minden időkben. A középkort ennek megfelelően Dante *Divina commediá*ja képviseli a legautentikusabban, a periklészi kor Hellászát leginkább talán az atttikai tragédia már csak számszerűségében is lenyűgöző műfaja,[131] a 18. század végét a Mozart-opera[132] (és persze általában a zene: nemcsak a színpadi, hanem a hangszeres zene minden rendű és rangú képviselője) stb. stb., és majd a 19. század lesz az a kor, amikor a **regény**, méghozzá a *par excellence,* a „legregényebb” regény, Dosztojevszkij nagyepikája lép elő domináns irodalmi műfajjá, a totalitást egy újabb szinttel „megtoldva”, nevezetesen: egyesítve magában számos olyan tulajdonságot, amelyek az irodalomtörténeti fejlődés során addigra mintegy „kivesztek” az irodalomból. Talán pontosabban fogalmazunk, ha azt mondjuk, hogy a Dosztojevszkij-regény – a Bahtyin által leírt **polifonikus** regény – éppen azáltal képes annak a rá leginkább jellemző totális világképnek a felmutatására, hogy az irodalom történeti fejlődése folyamán (amiről Frejdenberg óta tudhatjuk, hogy lényegében a műfajok „örökös visszatérésének” a jegyében zajlik[133]) itt-ott odaveszett vagy elévült műfaji sajátosságokat új életre keltve magába szívja azokat. Egyszerűbben fogalmazva, az adott esetben ez azt jelenti, hogy a többszólamú regény azért válhat kora emblematikus műfajává, mert mind tematikus, mind motivikus, de nem kevésbé a műfajgenezis és a (regény)poézis szintjein magába olvasztja az előző korok emblémáit (s persze ami ezen emblémák mögött van), így egyfajta „lavina-effektussal” mintegy maga alá gyűrve és magáévá téve az irodalmi fejlődés addigi eredményeit. Innen nézve válik érthetővé Dosztojevszkij regényeinek egyfelől képzőművészeti, bibliai, irodalmi stb. stb. utalásokkal való telítettsége, valamint a más Dosztojevszkij-regényekre való belső áthallásoknak gazdag tárháza. A Dosztojevszkij-kutatásban elterjedt toposz szerint Dosztojevszkij regényeiben alapvetően az „ikoni-

kus szerkesztés" elve dominál. Ez így igaz: a bibliai és képzőművészeti pre- és intertextusok egymásba játszása láttán joggal vert gyökeret a kutatók körében ez a konszenzus; annál is inkább, mert hiszen a Dosztojevszkij által használt új-szövetségi motívumok valóban képi, vizuális alakban lépnek be a regény szövetébe (ld. pl. az *Ördögök*ben szerepeltetett Madonna-festményt, mely mint *ikon,*[134] szakrális konnotációkat is hordoz): ennyiben Dosztojevszkij az olasz reneszánsz világát teremti újjá. De nemcsak az olasz reneszánsz világát, hanem az angol reneszánszét is: Shakespeare-ről van szó, akinek a drámaművészete Dosztojevszkij számára nem csak motivikus vagy tematikus értelemben jelentett mintát és praetextus(oka)t, hanem a kompozíciós elvet, az *ikonikus szerkesztésmódot* tekintve is.

A fenti példák talán jól rávilágítanak az irodalom (és általában a művészetek) történeti mozgásának egy meghatározó tulajdonságára: hogy ti. mikor és minek a hatására érkezik el a pillanat egy adott műfaj számára, hogy a háttérből előlépve (esetleg újra) kivívja-elfoglalja régi helyét. Jóllehet épp a nagy Bach-passiók és a *h-moll mise* a par excellence programatikus zene mintapéldáinak tűnnek, a fentieknek megfelelően vált a fúga, ez a zenei műfajok „legatematikusabbja"[135] a barokk kort – a barokk korra jellemző sajátosságokat, a barokk életérzését – zeneileg legadekvátabban kifejező műfajjá. A fúgának azt a képességét, hogy totalitást tud nyújtani, alapvetően polifonikus karaktere határozza meg, aminek a révén ez a műfaj megtalálja az utat ahhoz a valóságos téridőhöz, amelyből vétetett. A fúga ui. a többszólamú zene legegyetemesebb, mert leginkább totális világképet felmutatni tudó műfaja, ami közelebbről azt jelenti, hogy benne a polifónia valósággal kiteljesedik. Mielőtt úgy tűnne, hogy beleveszünk a tautológia hálójába, fel szeretném hívni a figyelmet arra, hogy ez az iménti kifejezés: „a polifónia valósággal kiteljesedik" nem üres szóvirágkötészet, hanem szó szerint kell érteni: a polifónia alaptermészetének megfelelően a különböző szólamok megfelelő módon és időben történő ütköztetésének köszönhetően – hangsúlyozom: ha mindezt értő kéz vezényli, amely maga is egy a szólamok közül – előállhat, és Bachnál minden esetben elő is áll egy olyanfajta konstelláció, az egyes hangokból mint építőkockákból fel egészen a „kész, de nem befejezett" művészeti alkotásig mint befogadott és a recipienst dialógusra hívó műalkotásig, ami maga is dialógus, vagy ahogy L. P. Grosszman, a neves Dosztojevszkij-kutató írja:

> Maga Dosztojevszkij hívta föl a figyelmet az ilyenfajta [ti. a zenei – M.Bahtyin] kompozíciós útra, és egy alkalommal analógiát vont saját konstrukciós rendszere és az „átmenetek" vagy ellenpontok zenei elmélete között. Akkor éppen egy három fejezetből álló kisregényt írt, amelyhez tartalmilag mindegyik elbeszélés különböző, a hármat mégis belső egység köti össze. […] **„Az életben minden: ellen-**

> **pont, vagyis ellentét**” – írta feljegyzéseiben Glinka, Dosztojevszkij egyik kedvelt zeneszerzője.[136]

A barokk kor sajátos Janus-arcát, melyet az abszolútum felé szakadatlanul törő mozgalmasság fémjelez, másszóval a stabilitáshoz szakadatlan vonzódással és e stabilitást mégis állandóan belülről feszítő nyugtalansággal lehetne talán ezt a kort legjobban jellemezni, *képszerűen* – méghozzá az adott korban nyilván csak *statikus* képekkel – bizonyára lehetetlen volt modellezni. A hozzáférést ezen egyszerre mozgalmas és instabil karakterisztikumhoz másutt, egy másik fajta művészetben kellett keresni. Így talált rá egymásra a barokk kor és e kor zenéje, mint egymás legadekvátabb és legkonzisztensebb tükörképei. Figyelemreméltó tény, hogy a barokk zenét egy hatalmas fúga-sorozat, Bach befejezetlenül maradt *Kunst der Fuge*-ja zárja, mintegy emblematikusan betetőzve egyúttal magát a barokk korszakot *an bloc,* tehát nem pusztán zenei téren. Bach után már sem Mozartnak, sem Beethovennek, de másnak sem sikerült már többé visszahoznia a fúgát a bach-i magaslatokra. A *Don Giovanni* fináléjának zárószextettjében van ugyan egy fúgás kórus, ami különös módon, legalábbis ha a felütését tekintjük, a Mozart által, legalábbis első kézből, aligha ismert *Kunst der Fuge* témájára emlékeztet. Ez az első látásra talán érdektelennek tűnő adalék azért érdemel figyelmet, mivel a *Don Giovanni* c. Mozart-opera úgy tűnik, a legtöbbet őrzött meg a hajdani nagy bach-i polifóniából (tudjuk, hogy kései éveiben Mozart beható ismeretségre tett szert Bach műveivel és felsőfokon nyilatkozott róluk, amiről még egy nagyon jelentős példa kész tanúskodni: a *Kyrie eleison* a *Requiem*ből); talán úgy is fogalmazhatunk, hogy a *Don Giovanni,* a *Così fan tutte* mellett a „legpolifonikusabb” az összes Mozart-opera közül. Ez nem szorítkozik a szűkebb, mondjuk így: „technikai” értelemben vett zenei többszólamúságra, de nem is a színpadi, drámai pragmatikus értelemre, hanem valamely „*par excellence* zenei természet szülte polifóniáról” van itt szó, ami a bach-i komplementaritás kontrasztos elve szerint felépülő zenei műalkotásnak egy olyan tulajdonságát tolja előtérbe, ami zenei princípiumként szervezi a csak zeneként szervezhető művészi alkotást. Ami azonban a legkülönösebb, hogy ez az elv, tehát egy a természetét tekintve addig szigorúan a **zenére** érvényesnek tekintett princípium az irodalom történeti fejlődése során egyszerre szórványos kompozíciós tényezőből alapelvvé lép elő. Ez a pillanat Dosztojevszkij megjelenésének a pillanata az irodalomban. Az *irodalomban*, igen; nézzük meg, milyen fegyverzetben lép elénk az író:

> Dosztojevszkij […] mindent úgy tud látni, mint egymás mellett élő és kölcsönhatásban álló jelenségeket […] ugyanez a képesség hihetetlenül élessé tette a szemét an-

nak észrevevésére, *ami egy időmetszetre hozható*, és lehetővé tette, hogy ott is változatosságot és sokféleséget lásson, ahol a többiek csak egyformaságot és egyes dolgokat. Ahol mások mindössze egy gondolatot vettek észre, ő kettőt – kettéhasadást – tudott találni és kitapintani; ahol mások csak egy tulajdonságot láttak, ő felszínre hozott egy másik, vele ellentétes, szintúgy jelenvaló tulajdonságot is. Minden, ami általában egyszerűnek tűnt, őnála bonyolulttá, sokrétűvé vált. Dosztojevszkij minden szólamban két feleselő szólamot hallott, minden kifejezésben észrevette a megbicsaklást és azt, hogy bármelyik pillanatban átfordulhat egy másik, ellentétes kifejezésbe; minden gesztusban egyszerre vette észre az őszinteség és az őszintétlenség árnyalatait; felfogta *minden jelenség mélységes kétértelműségét és több szempontból lehetséges értelmezését.* Ezek az ellentmondások és meghasonlások azonban őnála soha nem váltak dialektikussá, nem nyúltak ki időbeli mozgássá, fejlődési sorrá, hanem egyetlen rétegen belül, egymás mellett vagy egymással szemben álló jelenségekként bontakoztak ki, amelyek egymással összecsenghetnek ugyan, de soha össze nem olvadhatnak, vagy áthidalhatatlan ellentétekké merevülnek, s ezzel *hol az egymástól elváló szólamok örök harmóniáját, hol elleplezhetetlen és föloldhatatlan vitáját testesítik meg. Dosztojevszkij látásmódja a föltárulkozó sokféleség pillanatszerűségébe zárul, s azon belül maradva, mindig az éppen adott pillanat metszetében szervezi meg és tagolja formává e sokféleséget.* Dosztojevszkijt az a – *csak Dantéhoz hasonlítható*[137] – tehetsége tette képessé a polifonikus regény megteremtésére, hogy *egyszerre, egy időben tudott hallani és megérteni minden szólamot.* Korának objektív bonyolultsága, ellentmondásossága és többszólamúsága, szociális vegyesrendűsége és társadalmi hontalansága, mélyreható életrajzi és lelki kötődése az élet objektív többrétegűségéhez s végül a világ kölcsönhatásként és egymásmellettiségként való látásának adománya – ez volt az a talaj, amelyen Dosztojevszkij polifonikus regénye megszületett. Dosztojevszkij látásmódjának […] sajátos vonásai, *különleges idő- és térfelfogása abban az irodalmi tradícióban nyert szilárd támaszt, amelyhez Dosztojevszkij igenis szervesen kapcsolódott.*.[138]

Muszorgszkij így ír a művészeti diszciplínák között felállított határmezsgyékről:

> „Az igazán művészi nem lehet nem szeszélyes, mert önállóan nem képes egykönnyen testet ölteni egy másik művészi formában, mert önállóan is szent szeretettel teli, mélyreható tanulmányozást igényel. De hogyha sikerül művészi rokonságba kerülnie a két különböző művészeti terület művelőinek – akkor jó úton halad a dolog!”[139]

<u>Több szólam egy időben való megjelenítésére</u> az **irodalomban**, íme, egyedül a többszólamú regény, Dosztojevszkij regénye képes maradéktalanul. Augustinus

szavaival: *A mi napjaink és időink Isten örökös jelenén haladnak.* A Puskin előtti drámában ez a fajta – tehát nem-pragmatikus, nem külsődleges – többszólamúság azért nem emelkedik kompozíciós rendezőelvvé, mivel a drámai műnek nincsen rá szüksége, ám épp e belső többszólamúság megjelenése Puskin *Borisz Godunov* c. drámájában a darab rendezőelveként létrehozza a belső szcenikai teret a dráma cselekményterén belül valóságosan nem is létező pragmatikus, „külső" színpad helyett. Ez az eredendően zenei princípiumként felfogott és zenei szakkifejezésként használatos művészi *прием*, a **polifónia**, miután Dantéval egyszerre betört az irodalomba és ott egyre szélesebb körben nyert polgárjogot, az irodalomtörténeti fejlődés során egyre magasabbra tör, hogy Dosztojevszkijnél majd a kompozíció császárává koronáztassa magát. A kérdés tehát ez: hogyan lehetséges **irodalmi alkotásban** egyidejűleg több alakot szerepeltetni? Megvalósítható-e egyáltalán egy ilyen, első látásra teljességgel képtelennek tűnő dolog? A *Borisz Godunov* c. Puskin-dráma keletkezése előtt mintegy negyven évvel Mozart II. József császár színe előtt éppen erre a „képtelenségre" hivatkozva védi meg készülő új operáját, a *Figaro házasságá*t az udvari intrikák ellen. A fáma szerint Mozart így érvelt volna a császárnak a *Figaro* mellett: a zenében akár hatan is szólhatnak egyszerre, mindenkit egyformán hallunk, ám a drámában, tehát az irodalomban ez zűrzavart szül. Dosztojevszkijnél azonban mégsincsen zűrzavar, pedig ő nem zenét ír. A történelmi dráma néven emlegetett műfaj időrendben első reprezentánsa, a *Borisz Godunov* hozza be tehát a szcenikus polifónia poétikai szervezőelvét az irodalomba. Vagy talán mégsem pusztán és eredendően a zene területén bóklászva „véletlenül" akadtunk erre a jelenségre, sőt? Feltevésem szerint az egynél több szereplő egyidejű megjelenítésének az igénye és ezen igény kielégítése, továbbá ennek velejárójaként a műfajhatárok lebomlása és ezzel párhuzamosan új műfajok létrejötte egytől egyig mind erőteljesen az egyes művészeti ágak közötti átjárás-átjárhatóság irányába mutatnak. Láttuk, hogy míg az egyik művészeti korszak folyamán a képi megfogalmazás tűnik a legkompetensebb kifejezőeszköznek, addig a másik kor inkább a zenét részesíti előnyben stb. (A reneszánsz esetében, mint láttuk, önmagában a földrajzi távolság is elegendőnek tűnik az ilyenfajta diszkrepanciához.) Nem arról lehet-e inkább szó, hogy valamely általános, minden művészeti ágra érvényes rendezőelvekkel van itt dolgunk, amelyek ha kell, megtalálják maguknak a megfelelő helyet, időt, műfajt, szerzői individuumot stb.? Vagyis arról, hogy ameddig a drámának nincsen szüksége a belső, immanens többszólamúságra oly módon, hogy ez a többszólamúság teljes mértékben uralja a mű kompozíciós terét, addig, ahogy Bahtyin is leszögezi,

> a dráma – először is – természetéből következően nem lehet igazán polifonikus; több síkja lehet ugyan, de soha nem lehet **több világa –** mindig csupán egyetlen olvasati rendszeren belül maradhat. Másodszor, még ha elfogadjuk is, hogy Shakespeare-nél több teljes érvényű szólam létezik, ez akkor is csupán Shakespeare egész munkásságára, nem pedig egyes drámáira nézve igaz; lényegében minden dráma csak egyetlen teljes érvényű szólamot tartalmaz: a hősét – a polifónia ezzel szemben mindig feltételezi a teljes érvényű szólamok sokaságának egyetlen művön belüli meglétét, ugyanis az egész mű csak ez esetben épülhet föl a polifonikusság elvei szerint. Harmadszor, a szólamok Shakespeare-nél soha nem oly mértékig világlátási szempontok, mint Dosztojevszkijnél; Shakespeare hősei nem ideológusok – e szót a legteljesebb értelmében véve.[140]

Amikor azonban a dráma válságba kerül – poétikai[141], ennek nyomán irodalomtörténeti válságba, ami persze nem történelmi értelemben véve „válságos”, hanem éppenséggel az egészségtől nagyon is duzzadó állapot, mondhatni „másállapot”, hiszen valami új van születőben –, mintegy *döntéshelyzetbe*, κρίϐις-be hozza az irodalmi fejlődést, vagyis annak legfontosabb-leg*döntő*bb tényezőjét: a πσιητής, Puskint. Más szóval mintegy kitapossa-kisajtolja a művészből az alkotást. A klasszikus vagy klasszikusnak tekintett tragédia útja Shakespeare-től így vezet Puskinon át a Dosztojevszkij-nagyregényekig, majd át a 20. századba Bulgakov *A Mester és Margarita* c. polikronotopikus regényéig, e több idősíkban és térben játszódó, a misztériumjátéktól a művész- és nevelési regényen át a menipposzi szatíráig[142] az „orosz élet enciklopédiájának” egy mélyebb rétegben furcsán-karneválian görbe tükréig, illetőleg Szolzsenyicin lágerkrónikájáig, a non-fiktív költői alkotásig, így kényszerítve ki az irodalomtörténeti fejlődést azzá, ami: e fejlődés fő áramát **műfajok** mint határkövek mentén jelölve ki. Mandelstam, majd később Szolzsenyicin, Salamov és a többiek művészete különös és egyedülálló példái annak a jelenségnek, ami a 20. századi orosz szenvedéstörténet sajátja: elmosódik a határ a történeti valóság és a fiktív, költői valóság között: az író valóságosan végigéli művét. Ezek a művek, vagyis ez a *kánon* valójában egy nagy szenvedéstörténet, Passió – akár a középkori misztériumjátékok, vagy éppen ezek nagy későbarokk kori zenei reinkarnációi mintájára (elsősorban J. S. Bach passióira és a *h-moll misé*re gondolok itt) –, amelynek hőse viszont már nem az Istenember (az Emberfia), hanem maga az *ember*, akinek a műbeli története a Júdás-toposszal (elárultatás) veszi kezdetét és (cseppet sem pusztán metaforikus, hanem nagyon is valóságos) keresztre feszítésével, azaz feláldozásával ér véget. Ez a művészet, tárgyából fakadóan, szétmossa a mű és tárgya közötti korlátokat, a szerző és alakjai közötti distanciát viszonylagossá teszi (szerzői kommentárok keretében folyton

„félre" kiszól az olvasónak), ugyanakkor mégis megőrződik a mű *poétikus* (költői, de már nem fiktív) karaktere. A kérdés, ami itt feltolul, hogy ez a fajta művészet miképpen képes mégis megtartani ezt az igen kényes egyensúlyt – amire különben már Aristotelés is rátapintott *Poétiká*jában, midőn szigorúan és kategorikusan elkülöníti egymástól a történetírást és a költészetet (Aristotelés „költészeten" a tragikus költészetet érti).[143] Feltételezésem szerint a hétköznapi realitás és a művészi fikció határán hajmeresztően egyensúlyozó „gulag-poézishez" a kulcs ismét csak Puskinnál (s az ő nyomán Dosztojevszkijnél) keresendő.

A *Jevgenyij Anyegin* kompozíciós alapelve, amint arra S. Dalton-Brown rámutat,[144] a tágabb értelemben vett paródia (ez egyébként Puskin életművének a zömére igaz), aminek a mélyén a Mihail Bahtyin által majd Dosztojevszkijnél kimutatott többszólamúság és a Rabelais-monográfiában kifejtett karneváli világnézet sajátos elegye vagy inkább közös gyökérzete rejlik. (Dosztojevszkij polifonikus kompozíciója és Rabelais karneváli szemlélete valójában egy s ugyanazon tőről fakadnak.) Dosztojevszkij regényművészetében, melynek még vázlatos taglalása sem szerepel itt kitűzött céljaink között, a két fő rendezőelvet értő kézzel felelteti meg egymásnak, midőn a képes, vagyis ikonikus szerkesztést egy nevezőre hozza a tisztán (nem-pragmatikusan) értett – zenei – polifónia princípiumával. Véleményem szerint az irodalom, a zene és a többi művészeti ág között ilyen-olyan okból képződött, olykor megmerevedett határvonalaknak és falaknak e művészetek történeti fejlődése során időnkénti meglazulása-áthágása vagy éppen leomlása[145] az irodalom, az irodalmi műalkotás mibenlétére vonatkozó, nagyon lényeges kérdést veti fel: miben áll az irodalmi mű sajátossága, mi különbözteti meg az irodalmat a többi művészeti ágtól? Egyáltalán, létezik-e mondjuk olyan kritérium, vagy felállítható-e olyan szabályszerűség, ami alapján *minden esetben* biztonsággal és egyértelműen el lehet egymástól különíteni az irodalmi és a nem-irodalmi műalkotásokat? E kérdés megválaszolása alighanem szétfeszítené e munka kereteit, de nem egyedül ez okból térek ki a kérdés elől, hanem azért is, mert az irodalom történeti fejlődése az ilyenféle kritériumok vagy „szabályok" felállításának igyekezetét végeredményben a meddő próbálkozások körébe utalja (ami persze nem jelenti azt, hogy ne lehetne megkülönböztetni egy regényt mondjuk egy zongoraszonátától). Az itt felmerülő pillanatnyi apória azinban egy ennél súlyosabb kérdésre irányítja a figyelmet. Fussuk át még egyszer nagy vonalakban a *Bevezetés* második fejezetét! A homérosi epikus költészet vagy az attikai tragédia pl. „irodalomnak" számít-e? Meglehet, a kérdés talán banálisnak tűnik, ám ne felejtsük el, hogy a homérosi eposzokat nagyon sokáig nem *írták le,* és az attikai tragédiaszerzők sem éppen könyvdrámáknak szánták műveiket, vagyis nem *literaturá*nak.[146] Az erede-

tileg a latin „betű" szó többes számából képzett, „levelet, iratot, irományt" jelentő szó, a *litterae* jelentésbővülés folytán a *literatura* által jelölt fogalommal azonosul, s ettől fogva minden, amit valaki le*ír,* irodalom.lesz, vagyis literatúra: littérature, letteratura, Literatur, literature stb. Ám ha egyszer nem írták le, de *lantkíséret mellett énekelték* – és bizonyára költötték is (ἐποιοῦντο, ἐποίησαν) – ezt az irodalmat a görög ἀείδω „énekel" igéből főnevesült kifejezéssel az ἀοιδός-ok, akkor végül is *zenével* vagy *irodalommal* van inkább dolgunk? Ugyanez a kérdés az attikai tragédia műfajával kapcsolatban is felvethető (különösen pl. Euripidés drámái esetében, melyekben a zene újra komolyabb szerephez jut). Ahelyett, hogy külsődleges és sokszor inkább csak esetleges ismérvek alapján mesterséges határmezsgyéket húznánk az egyes művészeti ágak közé, hogy az így létrejött rekeszek közé beszoríthassuk az egyes művészeteket, műfajokat, szerzőket, hogy ezeket aztán az irodalomtudomány különböző rendű és rangú szent teheneiként tisztelhessük, érdemesebbnek tűnik itt inkább megállni és egy pillanatra elgondolkodni azon, hogy mi avatja közeli rokonokká a zeneszerző Bachot és a regényíró Dosztojevszkijt. A választ elsőként Mihail Bahtyin ragadta meg az interperszonális dialógusról kialalakított elméletével és egyidejűleg annak feltárásával, hogy a belső monológ, látszólag paradox módon, alapjában véve dialogikus jellegű. Azon az egyébként valóban nagyszabású művészi eredményen túl, hogy az irodalomban addig lehetetlennek tartott ábrázolási módot – több szereplő (szólamának) egyidejű megjelenítését – Dosztojevszkij kánonná sőt etalonná emelte, a polifón regénystruktúra, vagy ami ebből a szempontból vele adekvátnak tűnik: Bach zenéjének többszólamúsága az emberi gondolkodás alaprétegébe világít. Egyfajta totális világkép igényéről van itt szó, ami úgy tűnik, minden műalkotás, sőt minden alkotó gondolkodás mélyén ott van.

A *Borisz Godunov*ot az „orosz nagyregény" műfajpoétikai értelemben vett előfutárává avató sajátosságai éppen azok, amelyek a korabeli kritikusokat rendre zavarba ejtették, így Visszarion Belinszkijt is, aki a *Borisz*ról írt kritikai esszéjében[147] érezhetően jó nyomon jár, bárha minden erejével azon fáradozik is, hogy letérjen erről a nyomról, melyet pedig jó ösztöne súgott neki. Hasonló értetlenséggel és gyanakvással szemlélik majd korabeli kritikusai félszáz év múlva Muszorgszkij *Borisz*át is. Vajon miért jut ezeknek a történelmi dráma műfajába tartozó műveknek osztályrészül ez a masszív kortársi értetlenség és gyanakvás, ami őket nemhogy övezte, hanem bizony még *ma* is övezi? Belinszkij Puskin-tanulmánya még az „értőbb" kritikusok bírálatai körébe számítható, de ha valaki végiglapozza a Muszorgszkijról írt kritikákat, olyik esetben furcsa döbbenet kerítheti hatalmába; és nem is a némely esetben az írásokból valóban kiérezhető szándékolt rossz-

indulat vagy rosszmájúság miatt. Nemritkán épp ellenkezőleg: a rossz- vagy jóindulat önmagában semmiképpen nem hozható koherenciába az ítélet igazságtartamával vagy integer voltával. A legszembetűnőbb példa erre a magát Muszorgszkij esküdt ellenségeként aposztrofáló German Laroche, aki a *Borisz Godunov* opera bemutatójára írt zenekritikájában[148] bámulatos érzékenységet árul el Muszorgszkij zenéje iránt – mindezt hihetetlen eleganciával, mert ez az affinitás nemigen nyer explicit kifejezést: csak a sorok között hajol meg ellenfele előtt. Ugyanakkor Muszorgszkij „hívei", személyes jóbarátai, élükön Sztaszovval, nem egy alkalommal éppoly értetlenségről tesznek tanúbizonyságot, mint legádázabb ellenfelei – legfeljebb ők őszinte rajongásba „csomagolják" azt. A magyarázat a kortársak efféle értetlenkedésére talán a műfaj, a történelmi dráma sajátos természetében keresendő. Az orosz történelmi dráma műfaja, amit a jelen értekezés felfogásában eredetileg kizárólag Puskin és Muszorgszkij történeti tárgyú színpadi művei reprezentálnak (ám mint az e dolgozat egésze alapján belátható, ez a fogalom valójában sokkal tágabb kánont fed le), kétszeresen *van jelen* az adott történelmi kronotoposzban. Mint azt a híres matematika-professzor, Péter Rózsa frappánsul és hallatlan mélyértelműséggel megvilágította szép könyvének bevezetésében, ahol G. B. Shaw egyik drámai szituációját egy matematikai probléma segítségével modellezi: „lehet-e egy ponthalmazhoz egy kívül fekvő pontból úgy közeledni, hogy egyszerre valamennyi ponthoz közeledjünk. A felelet: Ennek az a feltétele, hogy a kívül fekvő pont *elég messze essék az egész halmaztól.*" A kérdéses drámai szituáció ez: „a hős megkérdezi a hősnőt: mi a titka, hogy tudja olyan jól vezetni és megnyerni a legnehezebben kezelhető embereket is? A hősnő elgondolkozik: Talán az a magyarázata, hogy ő valójában egy kicsit *távol van mindenkitől.*"[149] A fenti példa alapján belátható, hogy a „világban-benne-lét" (in-der-Welt-sein[150]) státusza eleve reménytelenül megnehezítheti az adott történeti tér-időnek a többszörösen a jelenbe, a jelenvalólétbe (Dasein) ágyazott művészi magyarázatával szembesülő értelmező szubjektum dolgát.

Hogyan értendő tehát az, hogy a történelmi dráma műfajának e példányai: Puskin és Muszorgszkij *Borisz Godunov*jai és a *Hovanscsina* „többszörösen jelen vannak" az adott történeti szövegkörnyezet alkotta jelenvalólétben, és ez a többszörös jelenlét a megértés akadályául szolgál, de mindenesetre lassítja vagy elodázza a folyamatot? A többszörös jelenlétet több szinten v. síkon megvalósuló ottlétként kell elképzelni, mely síkok a megértési processzus során – mely, félreértés ne essék, korántsem magától értetődően vagy eredendően, még kevésbé kizárólag és folytonosan valami progrediens, *előre* haladó folyamatként konstituálódik, hanem ugyanannyit hátraléphet, mint előre – egymást erősíthetik-megsokszorozhatják, vagy éppen gyengíthetik, kiolthatják egymást, létrehozva a létnek és a megér-

tésnek a létfeledés, az utunkba-kerülés (Begegnen [-lassen]), a belevetettség (Geworfenheit), otthontalanság, hátborzongató idegenség (Un-zuhause, Unheimlichkeit), nyitottság (Offenheit), létmegértés (Seinverständnis), el-nem-rejtettség (ἀληθεία, „igazság") stb. stb. állapotait. Péter Rózsa és G. B. Shaw fentebb idézett példája jól illusztrálta azt a matematikai tételt, miszerint egy adott számú elemből álló halmazhoz akkor és csak akkor lehet a halmaznak egyszerre minden eleméhez közelebb kerülve közeledni, ha a halmaztól kellő távolságra lévő helyzetből indulunk ki. Mi a jelentősége a mi számunkra ennek a szemlélet számára minden bizonnyal trivialitás számba menő igazság érvényességének az adott esetben, tehát a történelmi dráma értelmezhetőségének a vonatkozásában? Ahhoz, hogy egy eseményre vagy objektumra kellő rálátásunk legyen, elég távoli pozíciót kell felvennünk az adott eseménytől vagy tárgytól (itt most elsődleges értelemben, vagyis a térben), hogy a látószögünkbe beleférjen a tér megfigyelni kívánt szegmense. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a tér egészét átfogni fizikailag képtelenség. Tehát a megfigyelő perspektívájának elég szélesre kell tágulnia ahhoz, hogy a tekintet képes legyen átfogni a tér kiválasztott darabját. Ez esetben az én, tehát a megfigyelő perspektívája bizonyos szempontból kitüntetett pozíciót élvez a többi elem, a megfigyeltek perspektíváihoz képest. Vonatkoztassunk el most a fizikai térfogalomtól és transzponáljuk ezt a mi modellünket olyképpen, hogy a fizikai értelemben felfogott perspektívák mindegyike mellé rendeljünk oda egy-egy zenei szólamot, mintha mondjuk ezek a perspektívák élő emberekhez tartoznának, mindegyik ember kezében egy-egy hangszer – a zenekar játékra készen áll. Ha most én, aki változatlanul a megfigyelő szerepét töltöm be ebben a zenekarban, vagyis a megszólalandó zene hallgatójaként (passzívan), esetleg a zenekart irányító karmesterként (aktívan) kívánom figyelemmel követni a zenekar játékát, az előbbi esethez hasonlóan, amikor perspektívákban gondolkodtunk, itt is éppúgy elengedhetetlen egy bizonyos távolság fenntartása ahhoz, hogy reálisan értékelhető képet alkothassunk a zenekar játékáról. Folytassuk tovább az elvonatkoztatást, és most már ne „zenekarban" és fizikai értelemben vett „perspektívákban" gondolkodjunk, hanem e fentiekben elemzett ráláthatósági elvet általánosítva gondoljunk egy akármilyen történésre, s arra, hogy az ebben résztvevő emberek mennyire képesek az őket körülvevő, bebugyoláló eseményt tárgyilagosan megítélni. Ekkor jön valaki, mondjuk egy költő és modellezi az adott eseményt, „megverseli" azt. (Az egyszerűség kedvéért tegyük fel, hogy a költő csak ezt a mi adott történésünket „verselheti meg", semmi egyebet.) A történésben szereplők, akikről a „megverselt" költemény különben „szól", vajon képesek lesznek-e csak annyira is tárgyilagos ítélet alkotására a fiktív műalkotásra vonatkozóan, mint az alapjául szolgáló történeti esemény esetében? A két *Borisz Godunov* esetében a helyzet még annyiban komplikáltabb, és ez az-

tán végképp ellehetetleníti teszi a kortárs műítész dolgát, hogy a kérdéses drámában ill. operában a szerzők által használt kódok természetesen cseppet sem korreferálnak a kortárs mindennapi élettel, ami önmagában is számos félreértés forrása lehet (az is volt, nem egy alkalommal). A fent leírtak alapján könnyen belátható, mi alapján élvez primátust a létmegértési folyamatban az alkotó művész a műbíráló és mindenki más előtt, amikor a történelem művészi modellezéséről van szó: a költőnek mindig behozhatatlan előnye van mindenki mással szemben, egyvalakit kivéve (és ez nem a tudós kutató, nem!), az elvárási horizont mentén (optimálisan) feltételezett befogadói szubjektumot, a művész közönségét, akikkel való együttmunkálkodása eredményeképpen a mű végül is létrejön, vagyis az addig egyoldalú megalkotottság alapjában véve passzív állapotából a recepció révén aktív műalkotás válik. Innen nézve érthetővé válik, hogy az ún. történelmi dráma műfaja létezésével önmaga körül miért generál egyszerre annyi és oly sok szinten realizálódó létállapotot: elvégre ő maga mint műalkotás pontosan úgy funkcionál, mint a mi példánkban szereplő zenekar, azaz több szólamban „muzsikál", ám a „zenészek" nem egy szinten foglalnak helyet, hanem különböző, hol egymásba csúszó, hol széttartó síkokon elhelyezkedve játszanak. A mi történelmi drámánk e **többszólamúsága** azonban nem a triviális értelemben, a *dramatis personae* mentén értelmeződik, vagyis a *több* szólam nem egyszerűen a *több* szereplő meglétére utal, hisz ez nem lenne egyéb, mint puszta tautológia. Egyfajta **belső polifóniáról** van itt szó, ami nem okvetlenül feltételez fizikai értelemben *több hangot,* azaz nem feltétlenül a külsődleges sajátosságok azok a tényezők, amelyeknek teljesülniük kell ahhoz, hogy valóságos többszólamúságról beszélhessünk, vagy egyáltalán, a darab mint drámai mű megálljon a lábán. Ezt a kérdést kimerítően tárgyalja Pálfi Ágnes már hivatkozott könyvében;[151] én a problémának két aspektusára szeretném itt felhívni a figyelmet. Az egyiket maga a műfaj, a történelmi dráma specifikuma veti fel, a másik pedig az adott műfajon e specifikum révén túlmutató jellegzetesség, ami a műfajgenetikai mozgás által determinált irodalmi fejlődés dokumentálásához lehet fontos adalék.

A *Borisz Godunov* belső és nem külsődleges jegyek alapján történelmi dráma, tehát sokkal inkább mondjuk a Mozart-nagyoperákhoz, mindenekelőtt a *Figaró*hoz, de főként a *Don Giovanni*hoz hasonló módon, mint akár a „formai" (valójában teljességgel külsődleges) jegyek alapján az ugyanezt a témát is feldolgozó Osztrovszkij-trilógiához mérten. A „történelmet" ez a belső, a dráma műfajszervező princípiuma modellezi, semmint az eseménysor külsődleges dramatizálása (ahogy a *Don Giovanni*t sem az teszi *Don Giovanni*-vá, hogy Mozart „megzenésítette" da Ponte szövegkönyvét, hanem a belső ritmikus lüktetések és mozgások keltette feszültség ébren tartása-növelése ill. fokozása-csökkentése stb. biztosít-

ják az autentikus művészi illúziót. A magyarázat oly kézenfekvő, hogy szinte triviális: nem kell olaszul tudnia senkinek ahhoz, hogy képes legyen maradéktalanul élvezni egy olasz nyelvű *Don Giovanni*-előadást a bécsi Staatsoperben vagy a pesti Operában.[152]

Nagy csapat álarcos vendég jár táncolva benne,
Lantot vernek, de köntösük alatt a bolond szív mintha szomorút verne;
Dalolnak, s zeng az édes, enyhe moll, életművészet! Ámor győztes üdve!
De nem hiszik, amit a száj dalol: s a holdfény beleragyog énekükbe,
A szép s bús holdfény: csöndes zuhatag, melyben álom száll a madárra halkan
S vadul felsírnak a szökőkutak – a nagy, karcsú szökőkutak a parkban.

(Paul Verlaine: *Clair de Lune*)

A gondolatot a szó nem kifejezi, hanem az a szóban valósul meg.

(L. Sz. Vigotszkij)

BEAVATÁS ÉS SEBEZHETETLENSÉG: A SZAKRÁLIS, A PROFÁN ÉS A DESZAKRALIZÁCIÓ HÁRMASÚTJÁN

A HIDALGÓ SZÉDELGÉSE A SZÖKŐKÚTNÁL – MEGVÁLTÁS VAGY KÁRHOZAT?

PUSKIN életművén különös szálként húzódik az a motívum, hogy kalandor-hőseit, mint pl. Grinyovot *A kapitány lányá*ban vagy a *Borisz Godunov*ban Grigorij Otrepjevet, rendre együgyűségük és idétlenségük segíti ki a veszedelmesebbnél veszedelmesebb helyzetekből, amibe csak – rendszerint önnön balgaságukból – belekeverednek. A bolondnak vagy legalábbis tudatlannak *tettetés* ősi toposz az európai irodalomban; e *прием*-mal már egyes görög mitikus hősök is szívesen éltek: Odysseus pl. bolondnak tetteti magát, hogy így ne kelljen Trója alá vonulnia. Több mint háromezer évvel a tágterü Trója lerohanása után egy derék katona, Josef Švejk, ugyanezen eljáráshoz folyamodik, ám eredeti célját illetően éppúgy kudarcot vall, majd ennek eredményeképpen éppoly keserves és kilátástalan, vég nélkülinek tűnő kálváriát jár be, akárcsak a „leleményes Odysseus". Aki bolondnak tetteti magát, tipikusan azért teszi, hogy elkerüljön valami várható rosszat.[153] Mindannyiszor tehát a zsenialitás és az idétlenség jól kevert elegye segíti át Griska Otrepjevet a számára folyamatosan adódó „meleg helyzeteken". Mi biztosítja ezt a „Mitikus Sebezhetetlenséget"?

Grigorij Otrepjevhez hasonlóan Akhilleusnak is dicső, ám rövid életet terem az a fajta sebezhetetlenség, amit számára talán nem annyira a Styx folyóba mártottság ténye, mint inkább magából a *lemerülés* aktusából szerzett mitikus tapasztalat révén nyert Tudás garantál. Akhilleus ui. az *Ilias* szüzséfejlődése folyamán mindvégig jól kitapinthatóan ezen alvilági, jobban mondva khtonikus[154] eredetű tudással a tarsolyában képes kompetens módon reagálni bármire, ami csak éri őt. Magától értetődően adódik a kérdés: vajon Muszorgszkij felhasználta-e a puskini Ma-

rina alakját Márfája megalkotásához? Marina figuráját, bárha első, felszínes olvasatban a *par excellence* „negatív" (nagyravágyó, hideg, számító stb.) hősnő alakjaként tűnik is fel, Muszorgszkij aligha kerülhette meg Márfa megformálása közben. Emez, a felszínes olvasat szintjén, az előbbinek mintha tökéletes ellenképét mutatná: a szó szoros értelmében „mindhalálig" hű szerelmes asszony, népének s hitsorsosainak fáklyaként világító Kassandrája képében a „pozitív hősnő" etalonjaként áll előttünk. A dicső, ám (cserében) rövid élet esélye a darab kompozíciós logikájából jól sejthetően benne van a *Borisz Godunov* költője által leosztott „pakliban". Mi rejlik Grigorij Otrepjevre vonatkozóan ezen „alvilági beavatás" mélyén? Egyrészt „kacérkodása" a halállal,[155] ami sajátos korrelációban áll a Pimen krónikája mélyén rejlő *tudással*. Hiszen a pimeni krónikának, mely ezt a tudást hordozza, lényegi vonása, hogy – könyörtelen igazmondással – felfedi a fennálló hatalmat legitimáló *halálos* bűnt. Másfelől azonban a kereszténység „beavatási rítusa", a megkeresztel(ked)és eredetileg víz alá merülés volt, amire egyrészt a „megkeresztelés" aktusára az Evangéliumok eredeti szövegében használatos görög terminológia, a βαπτίζειν ige tulajdonképpeni jelentése is utal („belemárt, bemerít"), de a kisded keresztelési szertartása során ma is alkalmazott szenteltvíz is az eredeti rítus emlékét őrzi, melynek során ti. Keresztelő Szent János és Jézus alámerültek volt a Jordán folyóban.

Puskinnál a kizökkent idő helyretolása, nagyon is „shakespeare-i módon" – a szüzsé és a kompozíció logikájából fakadóan – az eredendőnél csak nagyságrendekkel nagyobb kizökkenések árán valósítható meg. A költői konklúzió, ami persze nem explicite jelenik meg a költő, de még csak nem is valamelyik szereplő ajkán, hanem amit a darab egészének a logikája sugall; tehát a poétikai konklúzió, ha „lefordítjuk" a történelem poétizálásának a nyelvére, azaz ha szembesítjük először a darab tárgyául vett történeti valósággal, majd pedig az általában vett történelmi tapasztalattal,[156] nos, ha mindezt így végiggondoljuk, azt tapasztaljuk – talán döbbenten, talán „csak" rezignáltan –, hogy Puskin, a drámai költő történelemfilozófiája éppúgy ékes cáfolattal szolgál bármiféle haladást hirdető avagy éppenséggel utópikus történelemfelfogásra, mint reneszánsz elődje, az angol királydrámák költője. Jan Kott így ír Shakespeare krónikás színműveiről:

> […] megdöbbenve látjuk, hogy Shakespeare számára a történelem egy helyben áll. Mindegyik fejezet ugyanazon a helyen kezdődik és végződik. Mintha minden egyes krónikában kört írna le a történelem, s azután visszatérne kiindulópontjához. Ezek a történelem által leírt, ismétlődő és változatlan körök az egymás után következő királyok uralkodásai.

> […Shakespeare] a kelleténél kegyetlenebbül meztelenítette le a Nagy Mechanizmus működését: a hatalomváltozás pillanatában. A hatalom vagy Istentől való vagy a nép akaratából. Egy kardvillanás, az alabárdosok léptei, a megfélemlített méltóságok tapsa, az összeterelt tömeg kiáltozása: s íme, az új hatalom is Istentől való vagy a nép akaratából.
> […] S amikor az új herceg végre a trón közelébe kerül, a gaztetteknek éppoly hosszú láncolatát húzza már maga után, mint az előző törvényes uralkodó. Mikor fejére teszi a koronát, éppúgy gyűlölik már, mint amazt. Eddig az ellenséget ölte, most hajdani szövetségeseit fogja öldökölni. S megjelenik az újabb trónkövetelő a megtiport igazságosság nevében. A kör bezárult.[157]

Itt és a *Második rész* első fejezetében a két *Borisz Godunov* – a dráma és az opera – egy-egy jelenetét fogom vizsgálni a bibliai-szakrális konnotációk és motívumok ill. ezek költői transzformációi tükrében. A drámából a *Ночь. Сад. Фонтан* jelenetet választom ki elemzésre, mivel ez a jelenet mintegy lakmusz-papírként jelzi a drámai hős és vele párhuzamosan a drámai műfaj „tévelygéseit" a regényalak ill. a regényi szüzsé irányában. Első lépésben üdvtörténeti kontextusba szituálva elemzem a jelenet kiindulási helyzetét, ennek keretében sort kerítve a szökőkútjelenet ikonográfiája néhány aspektusának a feltérképezésére. Műfajpoétikai síkra vetítve az üdvtörténeti tematikát, újabb adalékot nyerünk így a *Borisz Godunov*-dráma egyedi műfajtörténeti pozíciójára vonatkozóan. Ezután annak szeretnék a végére járni, hogy Puskin miképpen transzformálja a jelenetet a politikai játszma egyik színterévé, és hogy miképpen kezeli a jelenet „szerelmi karakterét", vagyis mit kezd a jelenetet *ab ovo* körüllengő szentimentalizmussal. Puskin az erotika és a szexualitás motívumait, Shakespeare-hez hasonlóan, a halál témájával kapcsolja össze; explicit módon ezt majd a haldokló Borisz fogalmazza meg a fiához intézett intelem formájában.

Egyik *Borisz Godunov* – sem a „romantikus tragédia", sem a Muszorgszkij-opera – teljességre törekvő interpretációja sem kerülheti meg a megváltás fogalmát: mindkét mű fókuszpontjában egy üdvtörténetileg értelmezhető szüzséfejlődés áll. Puskinnál egy poétikailag alighanem intencionált módon egy félbehagyott, költőileg szándékoltan töredezettre,[158] fragmentált állapotban hagyott – talán „végig nem írtnak" is nevezhető – megváltástörténetet követhetünk nyomon. Amikor a *Borisz Godunov* lehetséges interpretációs útjait megpróbáljuk kijelölni, és erre a megváltás-üdvtörténeti ösvényre érünk, magától értetődően távolról sem pusztán annak vallási-teológiai jelentéskörére szorítkozunk (ami kisebb részhalmazként persze benne foglaltatik a nagy egész költői megváltás-kísérletben), hanem a szélesebb és mélyebb értelemben vett megváltásra gondolunk, illetőleg az ennek elérésére irányuló, minden

bizonnyal a költői szándékkal összhangban álló, a költő által *in foetu* elvetélésre ítélt törekvésre. A szakrális és a profán elem hol nyílt, hol rejtett, hol csak épp jelzésszerűen szemantizált, ám minden esetben ontológiailag determinált küzdelmében manifesztálódó „romantikus tragédia" szüzséfejlődésének döntő állomásaként sajátos pozíciót elfoglaló „*Ночь. Сад. Фонтан*" jelenetet ha mintegy keresztben elmetsszük, e metszet mentén láthatóvá válnak a darab egészét döntően meghatározó erővonalak és erőterek. Feltételezésem szerint a *Borisz Godunov* dráma szüzséfejlődésének létezik egy üdvtörténeti kontextusban értelmezhető olvasata (az ez utáni fejezetből kiderül, hogy ez a Muszorgszkij-operáról éppúgy elmondható), sőt azt is meg merném kockáztatni, hogy mint történelmi drámának a legteljesebb, totalitásra törő interpretációja ezen említett kontextusból kell hogy kiinduljon, de legalábbis az üdvtörténeti beágyazottság semmi módon nem hagyható figyelmen kívül. Hozzáteszem: ez *nem* implikál semmiféle törekvést sem Puskin, sem Muszorgszkij ideológiai szempont(ok)tól vezérelt bekerítésére „a másik oldalról", hiszen az elemzések alapja és kiindulási pontja mindvégig a költői szöveg marad, és jól tudjuk, hogy Puskin olyan követői az orosz irodalomban, mint amilyenek Gogol, Dosztojevszkij, Bulgakov és mások voltak (magam Alekszandr Szolzsenyicint is idesorolom), mint a puskini *oeuvre* supratextusai rendkívül erős kötelékkel tapadnak a keresztény hagyományhoz. Ha másért nem, egyedül már ezért is igen fontos kérdés Puskin mint *fons maior* viszonyának a tisztázása ehhez a hagyományhoz.[159] Általános módszertani alapelvként minden esetben az értelmező eszmei horizontja fölött kell hogy lebegjen annak belátása, hogy amennyiben egy adott költői alkotást bármilyen módon és formában öszsze kíván kapcsolni valamely „külső" eszmével vagy eszmerendszerrel, azt minden esetben jól védhető, erősen körülbástyázott szövegelemzéssel támassza alá. Az adott esetben, de bármely „hasonló" esetben is, mint reményeim szerint az alább következő *Exkurzus*ból is látható lesz, az eszme, és főleg a keresztény üdvtörténet Eszméjének a „beengedése" a műalkotásba (akár az értelmezési aktus részeként a recipiens, akár az alkotói processzus révén a szerző teszi azt), meg kell hogy feleljen annak a szigorú követelménynek, mely bármiféle „idegen (értsd: külső) anyagot" csak akkor tűr meg a szövegtestben, ha az már kiállta a költői szöveg korrekt és elfogulatlan elemzésének kemény próbáját.

A SZÖKŐKÚTJELENET

A trónkövetelő nyitó- és zárómonológja keretet von a szökőkút-jelenetet köré, amely a darab egyetlen direkt drámai konfliktusát tartalmazza. Terjedelmét tekintve, a zárómonológ jóval rövidebb (kb. egyharmada), mint a nyitómonológ.

Ennek oka alighanem az, hogy a trónkövetelő szerelmes ábrándozásainak „kell a hely”: hősünk töpreng, készül a közelgő találkára. A huszonegy sornak éppen a fele, tíz és fél szól arról, hogy mennyire vágyakozik az ő Marinája után. A záró 3 sor finoman összefogja a „szökőkút” szóval indító monológ hangulatát; ez intonálja a „szerelmi” jelenetet. A szökőkút holdudvara visszatér a monológ végén:

Но что-то вдруг мелькнуло… шорох… тише…
Нет, это свет обманчивой луны,
И прошумел здесь ветерок.[160]
[De valami megvillant… susogás… csend…
Nem, ez a csalfa luna fénye csak,
S egy szellő neszezett el erre.]

A trónkövetelő e gondolatai a nyitómonológban Sujszkijnak az első jelenetben előadott magyarázkodására utalnak vissza (hogy miért nem leplezte le Godunov gaztettét):

Я, кажется, рожден не боязливым; […]
Пред смертию душа не содрогалась.
[Félősnek én, úgy látszik, nem születtem; …
S halál előtt a lelkem meg se rezzent]

Ezek a sorok Sujszkij szavait visszhangozzák:

Не хвастаюсь, а в случае, конечно,
Никая казнь меня не устрашит.
Я сам не трус, но также не глупец
И в петлю лезть не соглашуся даром.
[Nem kérkedem, de van eset, midőn
Ijesztni nem tud semmilyen halálnem,
Nyúlszívű nem vagyok, de együgyű sem,
S fejem hurokba nem dugom hiába.]

Az allúziók révén a trónkövetelő következő szavai között megint csak mintha Sujszkij bujkálna:

Мне вечная неволя угрожала,
За мной гнались–я духом не смутился

И дерзостью неволи избежал.[161]
[Örök szabadságvesztés várt reám,
Űztek… s a bátorság nem szállt inamba,
S merész lévén, a láncot elkerültem.]

(Emlékeztetőül Sujszkij megfelelő szavai:

А там меня ж сослали б в заточенье,
Да в добрый час […]
В глухой тюрьме тихонько б задавили.
[Engem pedig börtönre küldenek,
S alkalmas órán a süket falak közt
… csendben megfojtanak.])

Sujszkij is, a trónkövetelő is arról beszél, hogy a börtön fenyegette őket, és hogy életveszélyben voltak. Mind a ketten megmenekültek; egyikük, mert nem volt „együgyű", a fejét nem dugta „hurokba hiába"; a másik, ellenkezőleg, „merész lévén, a láncot elkerülte". A kínálkozó párhuzam a Sujszkij–Vorotinszkij jelenet és a szökőkút-jelenet eleje között azt sugallja, hogy sajátos kapcsolat áll fenn a két szöveghely között. Ezek az allúziók előrevetítik, hogy a trónkövetelő szerelmes epekedése ellenére a kibontakozni készülő jelenet nem „tiszta" szerelmi jelenet; felveszi és továbbviszi a politikai manipuláció témáját. Ez mintha eleve megkérdőjelezné az igaz szerelem jelenlétét ebben a kapcsolatban.[162] Ekkor kerül sor a találkozásra, és a hősszerelmes így fogadja szíve választottját:

„Волшебный, сладкий голос!
[…]
Тебя ли вижу я
[…]
под сенью тихой ночи?"
[Édes, elbűvölő hang!
…
Téged látlak-e
A csendes éjben?]

A forró epedés szavait, melyek akár egy szerelmes versbe is beillenének – *волшебный, сладкий голос, под сенью тихой ночи* –, ironikus megvilágításba vonja a darab egész kontextusa (mint már láttuk, a „szerelmi" színt megelőző jele-

netek, majd pedig magának ennek a szóban forgó jelenetnek az egésze). A Marina és a trónkövetelő jelenete valójában játék – és egyben leszámolás – a szentimentalizmussal, mint ahogy, más perspektívából, az ezt megelőző jelenetekben is hasonló játék folyt: a költő mintegy leszámol a történelemcsinálás illúziójával. Kompozicionálisan a szökőkút-jelenetben is lényegében ugyanannak a játéknak vagyunk a nézői, mint amit már Scselkalovval, leginkább azonban Borisszal végigkövettünk: ott az emelkedett monológok pátosza meg-megtörik, majd kialszik a politikai manipuláció görbe tükrében. A Bitorló epekedését is megelőzik a Bitorló és a páter, a Bitorló és Kurbszkij közötti párbeszédek. A lengyel színek sorozata egy explicite kimondott politikai játszmával indul – egészen pontosan: hősünk felvilágosításával, felkészítésével erre a játszmára –, majd az ezt követő (különösen az ifjú Kurbszkij herceggel folytatott) dialógusok folytonos visszautalásai a kompozíció tekintetében kulcsfontosságú Pimen-jelenetre szisztematikusan aláássák a szerelmes epekedés, majd vallomás pátoszát és őszinteségét.[163] Az egész ott válik igazán pikánssá – poétikailag érdekessé –, amikor a trónkövetelő azt követően elfogadja Marina „szerelmét" (egy lovaghoz talán méltatlanul kisstílű módon, de hát nem Cervantes regényében vagyunk…), hogy kiderült számára: imádottja „osztozik rajta a holttal", azaz nem is őt magát szereti, hanem a régóta halott cárevicset, akinek ő belebújt a bőrébe. Ezzel a *делиться с мертвецом* [osztozni a holttal] megjelöléssel költőnk mintha még egyszer aláhúzná a Mnyisek-lányban meglévő életellenességet:

Самозванец
Я не хочу делиться с мертвецом
Любовницей, ему принадлежащей.
[Bitorló
Nem akarok osztozkodást a holttal
Kedvesemen, ki az ő birtoka.]

és (12. jelenet, Mnyisek vajda vára Szamborban):

Кавалер
Что в ней нашел Димитрий?
Дама
Как! она
красавица.

Кавалер
Да, мраморная нимФа:

Глаза, уста без жизни, без улыбки.
[Gavallér
Mit talál Dimitrij benne?

Hölgy
Hogyan!
Hisz gyönyörű!

Gavallér
Egy márványnimfa, az!
Szem, száj élettelen s mosolytalan.]

A „márványnimfa", akiben egy szemernyi *élet* sincsen – a szeme és az ajka nem mosolyog –, egy *halottal* jegyezte el magát. Leheletfinoman ugyan, de félreérthetetlenül, vajon nem arra céloz-e ezzel a két motivikus egyezéssel a költő, hogy Marina, akiben nincs élet, aki a halál menyasszonya, trónkövetelőjére is majd a fagyos halált leheli? Ez itt még csak alig érzékelhető célzásként van jelen, de a darab végére érve világosan látjuk majd, hogy az egész dráma ebbe az irányba mutat, s hogy Puskin, ha a Godunov-család legyilkolása után folytatná a drámai cselekményt, kénytelen lenne a Bitorlót is lekaszabol(tat)ni.

Az éremnek két oldala van: Marina, a fonákján, ugyanazt eljátssza, mint a trónkövetelő, azzal a különbséggel, hogy ő nem a másik iránt érzett szerelmében csalatkozik, hanem abban nem talál viszonzásra és csalják meg, ami viszont őt hajtja (ahogy a másikat az őiránta érzett vonzalom): Dimitrijéről kiderül, hogy ál-Dimitrij, azaz, hogy partnerének cárevics-mivolta éppúgy hamis és talmi, mint az ő szerelme partnere iránt. Mi sem természetesebb, hogy a két „szerelmes" a jelenet végén egymásra talál; e tekintetben, tehát a manipuláció szemszögéből, pontosan egymás megfelelői. Remekül és biztos kézzel fogalmazza meg majd Muszorgszkij operájában ugyanezt a hamis-édeskés duettel a lengyel felvonás végén, a háttérben Rangoni pater kromatikus menetével.

Az irónia prizmáján áthaladva a hófehér pátosz[164] a politikai játszmának – vagy ha úgy tetszik: a történelem játékának – sokszínű intrikáira, mesterkedéseire töredezik. Az угрожала [fenyegetett] szó („Мне вечная неволя угрожала" [Örök szabadságvesztés várt reám]) az előző sor – „Пред смертию душа не содрогалась" [halál előtt a lelkem meg se rezzent] – содрогалась szavát villantja fel, akár a дрожь szó az „Иль это дрожь желаний напряженных?" [A túlfeszített vágy, az remeg így?] sorban. Ezek az utalások mind azt sugallják, hogy a szerelmes találkozóra készülő trónkövetelő szavai mögött állandóan ott bujkál a *содрогание*

és a *дрожь* [remegés, reszketés]. A *теснит* [szorongat] és *неодолимый трепет* [lebírhatatlan reszketés] szavak egyre fokozzák ezt az implikációt, mivel ezek a szavak közvetlenül a trónkövetelő bátorságára való emlékezés után hangzanak el. *Неодолимый* valójában válasz a 2–4. sorokra: e három sorban a trónkövetelő merészségéről értesülünk, míg a 8–10. sorokban valami „szorítja a lélegzetét", és „lebírhatatlan remegés" lesz úrrá rajta. A monológ 2–4. sora a rettenthetetlen bátorság konnotációját sugallja: a 2. sorban a *не боязливым* [nem félős] kifejezés jelzi a trónkövetelő diszpozícióját; a következő sorban „közvetlen közel látta a halált", s a rákövetkező sor pedig a klimax ebben a folyamatban: „Пред смертию душа не содрогалась." [Halál előtt a lelkem meg se rezzent]. Ahogy végigkísérjük az esztétikai érzékelés e három fázisát, világossá válik, hogy a *неодолимый трепет* jelzős szerkezet nem más, mint a trónkövetelő által abban a bizonyos helyzetben tanúsított rettenthetetlen bátorságnak remekül kiegyensúlyozott ellentéte. Ily módon, kontextusának a fényében, sajátos oxymóronná válik, hiszen a „lebírhatatlan" jelző, természetes konnotációjánál fogva, direkt célzást tartalmaz hősünk bátorságára (amelyet még a halál sem képes „lebírni"), és ezt a jelzőt egy egészen más holdudvarú főnév követi, mint amilyenre számítanánk. Ez az egész szöveghely (a jelenet első tíz sora) éppen erre az oxymóronra épül.

E két belső történés a 10. sorban kulminál: „Иль это дрожь желаний напряженных?" [A túlfeszített vágy, az remeg így?] Дрожь válasz hősünk töprengésére „remegése" (mely a 8. sor előtt csak implicite van jelen[165]) és halált megvető bátorsága között. Könnyen látható, hogy ez a kapcsolat a két ellentétes lelkiállapot között csíraként az egész elkövetkező jelenetet magában foglalja: a konfliktust a lengyel leány és a trónkövetelő között. „Félősnek én, úgy látszik, nem születtem" kezdetű elmélkedései, melyek a 7. sorban tetőznek, Sujszkij beszámolójára utalnak, aki „nem dugja fejét hurokba hiába". A két történet csattanója gyakorlatilag ugyanaz: mindkét férfi bátor, de megmenekült egy veszélyes helyzetből, ami életfogytig tartó börtönnel fenyegette őket. Ezenfelül mind a két beszámolónak szoros kapcsolata van Dimitrij cárevics Godunov általi meggyilkolásával, csak persze az ellenkező oldalról: Sujszkij kénytelen fedezni Godunov bűntettét, míg Grigorij-trónkövetelő tőkét kovácsolt belőle.

A trónkövetelő válasza – „Nem, ez a félelem" – egyszerre utal a tagadásokkal kifejezett rettenthetetlen bátorságára, „lebírhatatlan reszketésére" és a „remegés" szó rekurrenciáira („*содрогалась*" [rezzent], „*дрожь*" [remegés]). Ebben a jelenetben ez az első eset, hogy hősünk világosan artikulálja érzéseit; mindaz, amit ezt megelőzően mondott az érzéseiről, csak célzás volt pillanatnyi lelkiállapotára. Most nyíltan kimondja, hogy amikor találkozni készül szíve hölgyével, félelem fogta el, amit, úgymond, könnyedén legyőzött, amikor annak idején halálos ve-

szedelembe került. A trónkövetelő monológjának második fele („Nem, ez a félelem”-től) egészen más jellegű, mint az első fele. Az utóbbit hősünk töprengései töltik ki a közelmúltról, míg az előbbi hősünk lelkiállapotát festi az adott szituációban. A monológ utolsó három sora határozottan körülírja a trónkövetelő hangulatát. „De valami megvillant… susogás… csend…”: a hősszerelmes türelmetlenül várja hölgyét, a „villanást” és a „susogást” Marina érkezése jelének veszi. Mindazonáltal csalatkoznia kell: a „villanás” „a csalfa luna fénye”. A „csalfa” jelző és a szerelmes ifjú csalatkozása előrevetítik Marina és a trónkövetelő szerelmi jelenetének valódi természetét.

A jelenet utolsó nyolc sora – a trónkövetelő másik monológja – azt sugallja, mintha a trónkövetelő kifulladt volna a Mnyisek-lánnyal vívott kemény csata után. A trónkövetelő itt most explicite kifejezésre juttatja, amire a másik monológban csak homályosan célzott:

[…] легче мне сражаться с Годуновым
Или хитрить с придворным езуитом,
Чем женщиной – черт с ними; мочи нет.[166]
[… egy Godunovot könnyebb legyőznöm
Vagy udvari jezsuitát kijátsznom,
Mint egy nőt, ördögük van; hogy kifúltam…]

Akár a monológ egészét is idézhetnénk annak illusztrálására, hogy a furcsa randevút követően miképpen változott meg a trónkövetelő lelkiállapota. Maga a monológ három, nagyjából egyenlő részre osztható. Az első szegmens a *мочи нет* [hogy kifúltam] sóhajjal végződik. Ez a két utolsó szó egy fiziológiai változást jelöl a trónkövetelőben: hősünk a sor végére szinte kifullad[167] a „márványnimfával” vívott életre-halálra szóló küzdelem után. Marináját kígyóhoz hasonlítja; ez az összehasonlítás alkotja a monológ második részét. Mennyire különböző itt a tónus az első monológ holdudvarához képest („susogás”, „csend”, „csalfa hold”, „szellő neszezett”); mégis, egy pillanatra sem szabad elfeledkeznünk az első monológ baljós felhangjairól, melyeket a romantikában „megszokott” szerelmi jelenetre egyáltalán nem jellemző szavak és kifejezések nagy száma közvetít.

И путает, и вьется, и ползет,
Скользит из рук, шипит, грозит и жалит.
[Belekavar, kígyóz, tovább kuszik,
Kifut kezedből, szisszen, fenyeget, szúr.]

E hallatlan fokon tömörített, ugyanakkor roppant dinamikával telített sorok összefoglalják Marina érzéseit a trónkövetelő lelkiállapotának a tükrében. A két sor oly mértékben telítve van igékkel (hét ige van a két sorban[168]), hogy a darab olvasójában vagy nézőjében gyanú támad: mi a költő szándéka azzal, hogy ennyi igét helyez el egy ilyen rövid szövegben? A hét ige rendkívüli terhe a szövegben arra szolgál, hogy érzékeltesse a trónkövetelő lelkiállapotának szaggatottságát. A *мочи нет* kifejezés a trónkövetelő kimerülését mutatja: lelkében zihál azok után, amin a Marinával való randevú alatt keresztülment. Ezért, hogy a hős csak igékben beszél. A Megváltás ellenpólusaként (maga a „keretjáték" egy explicit szerelmi légyott) erőteljesen jelen van az érzékiség és az erotika, sőt egyes szimbólumok és allúziók képében, mint a *kút*, a *kígyó*, a *kert* és az *éjszaka*, a szexualitás is megjelenik. Mindehhez hozzákeverve a női csábítás (az ide is kapcsolódó kígyó-motívummal), továbbá a ritmikus huzavona a hős és a hősnő között, majd a férfi ezt követő kifulladása – mindez félreérthetetlenül szexuális implikációkat látszik hangsúlyozni. Különösképpen ez utóbbi mozzanatot, de az összes többi, az érzéki szerelemmel kapcsolatos utalást mintegy betetőzi az erős – két irányban: visszafelé, Pimenhez, és előre, Godunov irányában ható – allúzió a túl korán csábító szexualitás *és* az ugyancsak túl korán kísértő hatalom vérszomjat szülő természetére.[169]

Az első ige tehát összefoglalja, hogy miképp vette rá Marina, hogy felfedje féltve őrzött titkát. Marina „kígyózva és kúszva" „próbára tette őt, hogy kiismerje titkos észjárását", ahogy Sujszkij Vorotinszkijét. A két kulcsszó ebben a két sorban a *грозит* [fenyeget] és *жалит* [szúr]. Az előbbi felvillantja a következő szöveghelyeket: 1) Тень Грозного меня усыновила, etc. [A Rettegett árnya, az vett fiául] (a trónkövetelő „büszke" monológja) és 2) Мне вечная неволя угрожала [Örök szabadságvesztés várt reám], ill. Пред смертию душа не содрогалась [Halál előtt a lelkem meg se rezzent] (a szökőkút-jelenet nyitómonológja). Visszatér a *грозит* és a *жалит* fogalma mint *казнь* (ez utóbbi nem kizárólag „kivégzést", „halálos ítéletet" jelent, hanem „kínzást", „büntetést" is). A kígyó az, ami „szúr", amikor bünteti, kínozza ellenségét. A költő így arra készteti elménket, hogy ide-oda cikázzék *грозит* és *жалит* között. 1) *Грозит* előhívja a trónkövetelő büszke monológjának első öt sorát, amit Marinához intéz, miután megosztotta vele nagy titkát:

Тень Грозного меня усыновила,
Димитрием из гроба нарекла,
Вокруг меня народы возмутила
И в жертву мне Бориса обрекла.

Царевич я.
[A Rettegett árnya, az vett fiául,
Dimitrijnek a sírból nevezett.
Föllázított köröttem népeket,
S zsákmányomul jelölte ki Boriszt.
Cárfi vagyok.]

Természetesen a *грозит* szó nem pusztán egymagában hívja elő ezt a szöveghelyet, hanem a szó egész szövegkörnyezete: a trónkövetelő titkának feltárulása, különös szerelmi kapcsolata Marinával és a furcsa randevú lehetséges következményei. Előzőleg már szó volt róla, hogy Marina figurájában jelen van az életellenesség, a halál érintése. A költő valójában azt mondatja a trónkövetelővel, hogy az a halállal jegyezte el magát, amikor „csudamód elnémított két nemzetet", „Dimitrijnek nevezte magát". A meggyilkolt cárevics holt lelkével való eljegyzést még jobban aláhúzzák az *из гроба* [a koporsóból] és a *тень Грозного* [a Rettegett árnya] kifejezések. Ez utóbbi kifejezés a halál konnotációját közvetíti egy talán kevésbé szembetűnő, de annál erőteljesebb allúzió révén: *тень* [árnyék] egyenes utalás az Alvilág árnyképeire, *Грозного* pedig IV. Iván „rettenetes" alakjára utal. A darab figyelmes követője számára feltűnik e sorok szoros kapcsolata Sujszkij beszámolójával arról, hogy Lengyelországban[170] egy trónkövetelő bukkant fel, aki Rettenetes Iván fiának adja ki magát. A beszámoló így kezdődik: „Litvániából kaptunk hírt." Ez a trónkövetelő, aki állítólag csodával határos módon menekült meg a haláltól (újra a halál motívuma!), Lengyelországba menekült, felajánlotta szolgálatait egy nemesembernek, gyóntatóatyjának „felfedte" kilétét, mint az egyedüli törvényes örököse a cári trónnak. A poétikai konstrukció annyira jól működik, hogy nem pusztán Sujszkij beszámolója visszhangzik e helyen, hanem – és ez legalább ennyirefontos – Godunov válasza is, amikor biztosítani akarja a maga számára, hogy az általa elrendelt gyilkosságot valóban végrehajtották.[171]

Gazdag és kiterjedt konnotációi vannak Borisz figyelmeztetésének, amikor Sujszkijt óva inti a hamis esküvéstől:

[…] тебя постигнет злая казнь:
Такая казнь, что царь Иван Васильич
От ужаса во гробе содрогнется.
[… csúnya büntetés ér,
Olyan, hogy Iván Vaszilics, a cár,
Sírjában megrándul a borzalomtól.]

A „злая казнь: Такая казнь [csúnya büntetés: / olyan büntetés]" anaphora Rettenetes Ivánra utal (a célzás a következő sorban explicitté válik, ahol a cár név szerint is szóba kerül). A Rettenetes Ivánra történő utalások több alkalommal is felbukkannak a trónkövetelő monológjában nem sokkal a szökőkút-jelenet vége előtt: 1) Тень Грозного [A Rettegett árnya], 2) из гроба [a koporsóból], 3) усыновыла [fiává fogadott] és 4) Димитрием из гроба нарекла [a koporsóból Dimitrijnek nevezett]. Mind a *Тень Грозного*, mind az *из гроба* kifejezések esetében egyértelmű az utalás a halálra (előbbi esetében az utalást a *Грозного* jelző csak nyomatékosítja, hiszen IV. Iván „rettenetes" uralkodását visszhangozza). *Из* гроба ezenfelül a *во гробе* [a koporsóban] kifejezést is felvillantja, és ez a visszhang az *от ужаса* [a borzalomtól] és a *содрогнется* [megrándul] között ide-oda verődik. Ezek a folyamatosan ismétlődő allúziók a halálra egyszersmind Rettenetes Iván legfiatalabb fia, Dimitrij erőszakos és titokzatos halálára is emlékeztetnek.[172] *Грозного* visszautal bennünket az *ужаса* szóhoz, miközben a *гро(б)* morféma dolgozik a *Грозного* szóban. A trónkövetelő büszke monológját megnyitó két sor értelme az, hogy világosan és eltéveszthetetlenül nyomatékosítja, hogy az ál-Dimitrij ezen a ponton már visszafordíthatatlanul össze van kötve a halállal:

A Rettegett árnya, az vett fiául,
Gyimitrijnek a sírból nevezett.

E két sor sokszoros konnotációi révén azt a gondolatot közvetíti, hogy az egykor alázatos szerzetesnek, Griska Otrepjevnek, aki ekkorra büszke trónkövetelő lett, most, hogy rálépett a vakmerősége által megnyitott útra, nincs más választása, mint hogy helytálljon „ürügyként viszályra, háborúra". Kapcsolata a Kaszással oly erőssé és eltéphetetlenné vált, hogy nincs mit tennie, mint győzedelmesen előrehaladni ezen az úton. „A Rettegett árnya" kilépett a sírból, míg Borisz Sujszkijhoz intézett figyelmeztetésében Ivan Vaszilics egyelőre a koporsóban „rándul meg a borzalomtól".

E két sor másodlagos jelentése az, hogy a trónkövetelő abban az értelemben is IV. Iván fia lesz, hogy „szörnyű kivégzéssel" a Rettegett árnya, тень Грозного válik majd belőle. Vég nélkül lehetne vizsgálni e monológ konnotációit; legyen elég e helyütt felhívni a figyelmet arra, hogy többszörös kapcsolat áll fenn e között a monológ (1), Borisz intelme Sujszkijhoz (2) és a szökőkút-jelenet nyitómonológja (3) között. „A Rettegett árnya, az vett fiául" sorban rejtett utalás bújik meg (3)-ra, nevezetesen az „örök szabadságvesztés várt reám" sorra („örök szabadságvesztés" lett volna a trónkövetelő számára a lehetséges következménye annak, hogy a Rettegett árnya örökbe fogadta és Dimitrijnek nevezte; Грозного világosan utal

itt az *угрожала* szóra). (3) Мне вечная неволя угрожала [Örök szabadságvesztés várt reám] megfelelője (2): „[…] тебя постигнет злая казнь: / Такая казнь, что царь Иван Васильич / От ужаса во гробе содрогнется.” [csúnya büntetés ér, / Olyan, hogy Iván Vaszilics, a cár, / Sírjában megrándul a borzalomtól], miközben az esztétikai oszcilláció Грозного … из гроба (1) és от ужаса во гробе содрогнется (3) között folyamatosan oda-vissza ugrál.

A monológ harmadik részét három rövid mondat alkotja: a trónkövetelő olyan érzelmi állapotban van, amilyen az embert általában rövid megnyilatkozásokra készteti. Ez a zaklatott kedélyállapot már a második részben is kitapintható (a hét ige) és a „kígyó! kígyó!” anaphorával ér a tetőpontjára. A harmadik rész afféle megkönnyebbülésként hat: a hősszerelmes megszabadult a kígyótól. A *Недаром я дрожал* [Nem hiába remegtem] mondat előhívja a trónkövetelő első monológját e jelenet elejéről: „Иль это дрожь желаний напряженных?” [A túlfeszített vágy remegése ez?] Nem, „nem hiába remegett”, amikor készült a randevúra „gyönyörű Marinájával”. A költő virtuozitása, ami drámai iróniába ágyazódik, abban áll, hogy hősünk távol van már attól, amiért akkor remegett, nevezetesen, hogy szerelme viszonzásra talál-e. A jelenet végére érve a szerelmes epekedés nagyratörő politikai ambícióvá változik mindkét fél, nem csupán Marina részéről. Szíve hölgye mint a kígyó: sziszegett, belekavarta, fenyegeti és szúrja szerelmesét. A költői irónia a szerelmi jelenetre vonatkozó csavarásban rejlik, annak „elárulásában”, hogy ti. mi is történik valójában ezen a furcsa randevún a szökőkút mellett.

Она меня чуть-чуть не погубила,
Но решено: заутра двину рать.
[Kis híja el nem veszített. De holnap…
Döntöttem, útnak indul a sereg.]

A szökőkút-jelenet záró sorainak kulcsszava a *de*: a trónkövetelő elszánt döntésével, hogy „útnak indítja seregét”, revansot vesz Marinától annak kígyószerű viselkedéséért.

A szökőkútjelenet (1) és a Csudov-kolostorban játszódó jelenet (2) között mély és a darab interpretációja szempontjából messzire mutató összefüggés mutatható ki a motivikus rokonság ill. rekurrenciák feltárásával. Mindkét jelenet végén az a hős szánja el magát határozott döntésre, aki egyedül tekinthető kezdeményezőnek a drámai cselekvésben: (2)-ben a Rettegett árnya fiául veszi és a sírból Dimitrijnek nevezi,[173] (1)-ben útnak indítja seregét. Mindkét döntés döntő hatással van a cselekmény további menetére. A trónkövetelő szerelmes epekedései (1)-ben („Gyö-

nyörű Marina!", „Képzeletem szerelemtől ködös", „Édes, elbűvölő hang!") felvillantják Pimen Grigorij panaszaira adott válaszát (2)-ben: „Csak messsziről bilincsel le a hír, / Pompa s az asszonyok álnok szerelme." Amikor a szökőkút-jelenet végére érünk, nem az-e az érzésünk, hogy ez a szerelmi kapcsolat Marina részéről az *asszonyok álnok szerelme*? Remek példája ez a drámai iróniának: visszatekintve Marina és a trónkövetelő párbaja felől úgy tűnik, hogy Pimen Grigorijhoz intézett vigasztalása és intelme furcsa – ironikus fénybe vonja a szerelmi jelenetet, amely a krónikás örökségének tagadása – legalábbis abban a *formában*, ahogy a krónikás az örökséget az utódjára hagyta.

Marina arra irányuló kísérlete, hogy a trónkövetelővel kiugrassa a nyulat a bokorból, túlontúl sikeresnek bizonyult: a kísérlet eredménye túlnövi a kísérletező szándékait és maga alá gyűri őt. A folyamat hasonló, mint a jól ismert mese a palackba zárt dzsinnről, ami pusztulással fenyegeti kiszabadítóját; emennek nincs más választása, mint hogy minden furfangot latba vetve visszaterelje a szellemet a palackba. A palackból kiszabadított szellem romlásba döntheti a Mnyisek-lányt, akinek minden női fortélyát össze kell szednie, hogy mentse, ami még menthető. A trónkövetelő erre utal a jelenet végén: „kis híja el nem veszített", és a jelenetet lezáró monológ is annak a beismerése, hogy a „kígyó" felett aratott győzelem valójában pirrhuszi győzelem: újra nyeregben van, de mintha kissé imbolyogna nyergében. A trónkövetelő, akinek *felkavarta vérét egy női arc*, többé már nem ugyanaz az ember, aki azelőtt volt. A haldokló cár tanácsa fiához: „…abba a korba lépsz, / Midőn egy *női* arc *vérünk* kavarja. / Őrizd, őrizd szent tisztaságodat, / Ártatlanságod és kevély szemérmed" bekapcsolja Pimen válaszát Grigorij panaszkodására: „Játszik az ifju *vér*" és „Csak messziről bilincsel le …/ … az *asszonyok* álnok szerelme". Jóllehet ezt az intelmet az ébredező szexuális vágyról Borisz szájából halljuk hét jelenettel később, a darab olvasója (nézője) figyelmét nem kerülheti el, hogy e sorok vissszautalnak egyrészt Marina és a trónkövetelő, másfelől Pimen és Grigorij jelenetére. A Pimennél még külön szereplő két motívum, a *vér* és az *asszony* Borisz monológjában összekapcsolódik, és így különös hangsúlyt nyer a mester-tanítvány viszony (Pimen–Grigorij, ill. Borisz–Fjodor). A szökőkútjelenet egyik poétikai funkciója tehát nyilvánvalóan az, hogy aláhúzza a Pimen és a darab többi szereplője közötti inkongruitást és hogy megmutassa Grigorij választásának valós következményeit. Ezt mutatja az a tény is, hogy a „furcsa randevút" a pimeni szellemiséggel[174] történt szakítás előzi meg (a trónkövetelő és Csernikovszkij páter dialógusáról van szó, amely kulcsszerepet játszik Grigorij Otrepjev *самозванец*-cé, trónkövetelővé válásában). A szökőkútjelenet után a trónkövetelő körül valami nyilvánvalóan megváltozott. Ennek oka abban keresendő, hogy a volt novícius figyelmen kívül hagyta az intést: „Csak messziről bilincsel le a hír, / Pompa s az asz-

szonyok álnok szerelme." Mire int, mitől óv a mester? Pimen itt mintha még egyszer emlékeztetné Grigorijt háromszor visszatérő lidérces álmára, amivel a költő egyszeriben visszavisz bennünket a cellajelenet elejére.

Я долго жил и многим насладился;
Но с той поры лишь ведаю блаженство,
Как в монастырь Господь меня привел.
[Én hosszan éltem, élveztem sokat,
De boldogságban részem csak azóta
Van, hogy kolostorába vont az Úr.]

E sorok direkt allúziónak tűnnek a „Játszik az ifju vér, / Böjttel s imával csillapítsd magad" [Младая кровь играет; / Смиряй себя молитвой и постом.] intelemre. A két idézett szöveghely között az összefüggés nyilvánvaló: az előbbi idézet magára Pimenre utal, míg az utóbbi explicit tanács az ifjú szerzetesnek. Az „Én hosszan éltem, élveztem sokat" sor Pimen ifjúságára utal, a „Játszik az ifju vér" félsor a fiatal Grigorijra. „De boldogságban részem csak azóta / Van, hogy kolostorába vont az Úr": ez a két sor a „Böjttel s imával csillapítsd magad" sort visszhangozza. Az elsőnek idézett szöveghely tényre utal, a másodjára idézett pedig buzdításra; az első a mester személyére vonatkozik, a második a mester által a tanítvány számára kijelölt utat mutatja meg.

Csakhogy a (mesterétől) felizgatott, felbujtott trónkövetelőnek innentől már nem annyira a pimeni útmutatásra van szüksége, mint inkább éppen arra, hogy „vérét egy női arc kavarja"; számára ui. a „női arc" adja majd meg a végső lökést ahhoz, hogy „(holnap … /…) útnak indítsa seregét." A Godunov-család kiirtása és az idevonatkozó konnotációk elemzése azt mutatja, hogy a trónkövetelő cselekedeteinek motivációi között ettől fogva mindig ott szerepel a „szerelme", vagy pontosabban fogalmazva, szexuális vágya.[175] Ami a zárójelenetben Godunov gyermekeivel történik, az tehát szorosan összefonódik a bujasággal. A trónkövetelő e tette ui. visszautal a haldokló Godunovnak Fjodor cárevicshez intézett intelmére: „ki ifjúkorától / bűnös érzéki élvben elmerül, / férfivá érve zord s vérszomjas az" [Кто чувствами в порочных наслажденьях / В младые дни привыкнул утопать, / Тот, возмужав, угрюм и кровожаден]. A darabban a trónkövetelő az, aki „nem őrizte szent tisztaságát, / ártatlanságát és kevély szemérmét" – ennek logikus következményeként „férfivá érve[176] zordul s vérszomjasan" kiirtja majd Fjodort és nővérét a zárójelenetben. A haldokló cár atyai intelme e sorral kezdődik: „Midőn egy női arc vérünk kavarja"; ez Pimen Grigorij panaszaira adott válaszát visszhangozza („Csak messziről bilincsel le a hír, / Pompa s az asszonyok ál-

nok szerelme.") Azzal, hogy beleszeretett a „gyönyörű Marinába" (az orosz szövegben az „elbűvölő" jelentésű *прелестная* jelzőt találjuk, ami ebben a szövegkörnyezetben a *лукавая* [„álnok"] melléknévvel analóg), a trónkövetelő tettei titokzatos kapcsolatba kerültek az „asszonyok álnok szerelmével" [женская лукавая любовь]. Az összefüggést *vér* és *asszony (szerelem)* között a darab zárójelenetében a két motívum – (Pimen: „játszik az ifju vér", Borisz: „vérszomjas") és „az asszonyok álnok szerelme" – egyesülése nyomatékosítja a Godunov-gyermekek megfojtásának brutális nagy akkordjában. Az elhangzásakor még elemeire szórtan megjelenő, ártatlan „papos" intésnek ill. atyai figyelmeztetésnek tűnő jóslat tehát a két elem: vér és asszony találkozásával teljesedik be, vagyis amikorra Borisz és Pimen intelmei összeérnek. A szökőkút melletti furcsa randevú tehát Grigorij mindent eldöntő lépése e jóslat valóra vál(t)ásának útján.

Puskin *Borisz Godunov* c. drámája tehát mintegy a szakralitás-profanitás kettős erőterében haladva leírható mint a Bűnbeeséstől a Megváltásig s ezzel egy időben a Megváltástól a Bűnbeesésig vezető *út,* mely útnak bizonyos állomásai „furcsán", másképpen festenek, mint várnánk egy „hétköznapi", megszokott üdvtörténeti folyamattól. A bibliai Teremtéstörténet vázlatosan, a Bűnbeeséstől a Feltámadásig, felemás módon, sajátosan, ezt-azt az elemet ki-kihagyva, eltorzítva stb. végigvonul a *Borisz Godunov*on, a költői szöveg mögött konnotációk, allúziók és ikonológiai referenciák alakjában (mint azt pl. az *Éjszaka. Kert. Szökőkút* jelenetcím is jól mutatja).

A terminológiai egyértelműség kedvéért az alábbiakban helyenként a latin (olykor a görög) terminust fogom használni. Romantikus tragédiánk a TEMPTATIO > REDEMPTIO > SALVATIO (SÓTÉRIA) [Kísértés > Megváltás > Üdvözülés] nagy kalandsorozataként írható le: az *Ószövetség* és az *Újszövetség* pretextusa ott munkál a háttérben. Grigorij „*harmadszor* [kísértő] *átkozott* álmának" tüzetesebb vizsgálata világossá teheti a *Borisz Godunov* „üdvtörténeti beágyazottságának" pontos mibenlétét. Ez a különös álom ui. felidézi Jézus *háromszori* megkísértését a pusztában. Grigorij álma pontos mása Jézus egyik kísértésének (amikor ti. a Sátán az evilági hatalommal és gazdagsággal teszi őt próbára), ám a magasból való lezuhanás toposza ezenfelül Lucifer zuhanásának, a „meredek, nagy torony" pedig Bábel tornyának a konnotációját emeli még be a szövegbe. Mindez, az álom elbeszélésében fellelhető további bibliai pretextusokkal („*pokoli* lázkép kavarta fel / az én nyugalmam, az *ördög* gyötört") együtt a **kísértés** toposzának biblikus körülbástyázásával – a Gonosz jelenlétére való többszörös és nyomatékos utalással: „átkozott", „pokoli", „ördög" – a darab szüzséfejlődését, a bűnbeesés>megváltás>bűnbeesés körforgást exponálja. Az újszövetségi görög nyelvben a „kísértést" jelentő *peirasmos* szó

„próbát", „próbatételt" jelent, s az alapszó, a *peiraó* ige eredeti jelentése is „megpróbál, megkísérel vmit tenni", „próbát tesz vkivel, próbára tesz vkit", modern kifejezéssel: „tesztel vkit", „kiugratja vkivel a nyulat a bokorból" stb. Az első két Puskin-fejezet szövegelemzései alapján most már nyilvánvaló a „kísértés", vagy ha tetszik, a „próbatétel" motívumának *mindent eldöntő* szerepe ebben a darabban. A **Kísértés** motívuma *ab ovo Ledae* nyomon követhető a *Borisz Godunov*ban: a dráma Vorotinszkij Sujszkij általi megkísértetésével indul, amit a Boriszt kísértő népi replikák követnek („nem esdjük tőle ki" stb.), majd a kísértés Grigorij különös, saját elmondása szerint őt *háromszor* is meglátogató álmában, ill. a Pimenhez intézett panaszolkodása alakjában jelenik meg. A fő kísértés azonban az, ami Grigorijt Pimen részéről éri: a felbujtás. A kísértés-motívum további megjelenései: Sujszkij kísérti-teszteli Puskin bojárt, majd Godunovot, a Samozvanec és Marina kísértik egymást, végül Puskin Baszmanovot. Az ártatlanság elvesztése itt is szoros korrelációt mutat a Bűnbeeséssel (Marina pl. mint „kígyó" szerepel majd a szökőkút-jelenet végén). A Kísértés tétje tehát, akárcsak a Szentírásban, az érintetlenség, ártatlanság, más szóval a tisztaság, a szűzesség elvesztése. A kísértés, a próbatétel és az ártatlanság vagy tisztaság ilyenfajta összefüggésének talán legnagyobb jelentőségű, mert az interpretáció előtt nagy perspektívákat nyitó költői megjelenítése a darabban a Pimen és Borisz testamentuma közötti feltűnő analógia: az *örökhagyó* Pimen, már Griska mestereként, élete alkonyán „pompától s az asszonyok álnok szerelmétől" inti tanítványát, majd az *örökhagyó* Borisz (annak a Fjodor cárevicsnek a „mestereként", aki az atyai intés elhangzásakor *még* a Samozvanec riválisa): „Aki megszokta, hogy ifjúkorától / Bűnös érzéki élvben elmerüljön, / Férfivá érve zord s vérszomjas az." Mindezzel párhuzamosan, de fordított irányban a krónikás Pimen alakja mintegy „lebontódik" és a figura megalkotójára ruházza *a történet írójának* a szerepét, ezzel maga helyett a költőt „avatva" Borisz Godunov *történetének igazán autentikus (meg)írójává*.

Explicite, mintegy felütésképpen, már a címében **kísértéssel** indul a szökőkút-jelenet – *Ночь. Сад. Фонтан.* –: „Éjszaka" van, „ideális körülmények" a megkísértéshez: az Éden(?)Kertben, a Szökőkútnál Marina kikényszeríti a Tudást, aminek a megszerzése az ő számára tulajdonképpen tilos, de aminek az átadása is „tiltott gyümölcs" számba megy a titok tulajdonosa, a Samozvanec [önjelölt trónkövetelő] részéről. A hagyomány, vagyis a Tudás megszerzésének-átadásának tilalma, majd e tilalom megszegése: ez analóg a Jó és a Rossz Tudásának a Fájáról való szakítással, vagyis az Ártatlanság elveszítésével. Grigorij ráébred arra, hogy a vallomás után többé már soha nem lehet meg anyaszült, boldog mezítelenségében, ezért próbálkozik azzal, hogy felfedezett meztelenségét eltakarja. Itt egyébként finom erotikus konnotációk is játszadoznak az ifjui vérrel. A Samozvanec „vissza-

kísérti" Marinát, és ennek köszönhetően áll helyre – mi? az *eredeti* állapot? Nem, mert az ártatlanságot csak egyszer lehet elveszteni, ezért a megváltás-kiváltás stb. igénye merül fel, tehát mivel felismerték a restitutio eleve lehetetlenségét, helyette mindketten a redemptio-salvatio felé orientálódnak. Mind Grigorij, mind Marina figuráját poétikai értelemben a szégyen és a szorongás hajtja előre (ld. az előbbi különös álmát, amely tkp. megelőlegezi az eljövendő nagy bukást: a kicsúfoltatástól, a nyilvános megaláztatástól való félelem hajtja annak felismerése felé, hogy akár őbelőle is válhatnék cár: szédítő gondolat, „a fej megfájdul belé"): a férfiúi és női hiúság kölcsönös-kétoldalú megsértése, az ebből fakadó szégyen és a szorongás, végül a szorongás „megváltása", a szorongástól való megszabadulás és/vagy üdvözülés késztetése.

A Samozvannec-Eszme renaissance-ának (inkarnációjának) az ideje: *Éjszaka*, reális színhelye: a *Kert* (vö. „Édenkert" mint az édeni szerelem samozvaneci előérzete). A jelenet felütésszerű címének harmadik eleme, a *Szökőkút* részint az érzékiség és a szexualitás, közvetve pedig a születés szimbóluma, hiszen a samozvanstvo eszméje itt, a kútnál mintegy újjászületik és megszüli a tettet. Marina a gondolat tettre váltódását „kísérti ki": ez a furcsa randevú egyenlege. A samozvanstvo eszméjét Marina, a Marinával realizált furcsa légyott eszméje ***váltotta meg***, szülte újjá ill. ***támasztotta fel*** haló poraiból. Griska merész, arcátlan Eszméje áll szenben Borisz eszme-nélküliségével: úgy tűnik, ez dönti el a drámán belüli küzdelmet, ez adva Griskának végső soron akhilleusi sebezhetetlenséget az „illegitim" – nem felkent – uralkodó elleni küzdelemben, míg Borisznak efféle nincs a kezében. Ám valahol itt rejlik egyben a hős Akhillész-sarka is; ahogy Pálfi Ágnes fogalmaz: itt az győz, aki felismeri és kihasználja a történelmi pillanatot. E *par excellence* eszme megléte-nemléte vezérelte darab, éppen a hős eszméje mint szüzsépoétikai felhajtóerő jellegénél fogva mutatja a kilépést a drámai műfaj paradigmájából át a regényébe, méghozzá leginkább a polifonikus regény, az „eszme-regény" műfajába.

EXKURZUS: REDEMPTIO-SALVATIO

Kiváltás-megváltás, üdvözülés redemptio útján, salvatio: ez Marina és Grigorij célja. Sikerül-e ez nekik? A *Borisz Godunov* szövegéből úgy tűnik, Puskinnak ez a *salvatio még nem,* csak a *redemptio* áll – költői – szándékában, ám Dosztojevszkij Raszkolnyikovja lesz majd az a hős, aki megkapja a teljes üdvözülés esélyét, amihez egy nagy felismerésen kell átesnie, nevezetesen, hogy az üdvözülés forrása nem egyedül őbenne magában rejlik, hanem csakis egy rajta kívül álló erő bevonásával lehetséges. Dosztojevszkij hősének azonban egy másfajta beavatási „rítus" jut: a gyilkos-

ság beavatási szertartása, vagyis *az emberi vérben való fürdés rítusa*, aminek az önként vállalt szenvedéssel való lemosásával jön létre ha nem is a restitutio, mert az öreg uzsorásasszonyt és unokahúgát Dosztojevszkij ugyan nem „állíttatja helyre",[177] de Raszkolnyikov tudja, hogy a bűn levezeklésével esélyt kap arra, hogy megváltsa, redimálja, szibériai szenvedésével mintegy „megvásárolja" üdvösségét. Amikor Bulgakov Wolandja a Berlioz koponyájából készült serlegből Misa Berlioz vérét iszsza, ami a nyilvánvaló történeti konnotáción túllépve ill. azt mintegy magába olvasztva[178] egy sokkal fontosabb allúziót tartalmaz: egyfajta „megváltás-paródiát" játszat el a *Messire*-rel, amennyiben a NAGY ELLENFÉL névértékén veszi, vagyis szaván fogja a TÖMEGÍR konokul, *végsőkig* hitetlen elnökét (aki még a Tagadás Szellemének a létezését is megkérdőjelezi: „És mondja: ezek szerint ördög sincsen?" – érdeklődik tőle Woland megjátszott kétségbeeséssel): „ahogy az Írás mondja: mindenkinek hite szerint" felkiáltással üríti poharát, ezzel immár üdvtani értelemben is a Semmibe utasítva a néhai elnököt. Mitől hordozza magán a *megváltás* jegyét az, ami a bálteremben a villamos által levágott fejből készített, a néhai tulajdonos vérével színültig töltött serleggel történik? Berlioz „hivatalos temetésén" a megboldogult feje nem vesz részt, ugyanis azt Woland utasítására ellopták, és mivel fej nélkül a holttest temetetlennek számít, a végső nyugalomhoz a fejet is vissza kell adni oda, *ahonnét az vétetett*. A Sátán bálján a házigazda vért iszik, annak az embernek a vérét, aki nemhogy Isten, de még az ő, a Sötétség fejedelmének a létezését sem volt hajlandó elismerni: ez az Utolsó vacsora kegyetlen paródiája, amelyben a vér még nem változott át borrá, vagyis ahol *még* valóságosan él az emberáldozat rítusa. Tudjuk, hogy vallástörténeti szemszögből a bor-vér, kenyér-test megfelelés mélyén a valóságos vérnek borral ill. a valóságos – emberi – testnek kenyérrel való helyettesítése áll. A keresztény rituáléban *expressis verbis* „áldozatnak", „áldozásnak" számít Krisztus ezen aktusa, midőn ti. „az én vérem" és „az én testem" szavakkal külön is nyomatékosítja, sőt felszólítja a vacsorán jelenlévő tanítványait arra, hogy egyenek a testéből, *áldozzák fel* őt, mesterüket, „elpróbálva" velük az ő hamarosan eljövendő feláldoztatását. Rítustörténeti szempontból tehát a vér borrá és a test kenyérré változtatása az emberáldozat szublimálását jelenti. Woland Berlioz vérének a felhajtásával mintegy pecsétet üt Margarita vérben fürdésére, ami tkp. „beavatás", negatív megkeresztelkedés: alámerülés a vérbe; ezzel az aktussal Woland deszakralizálja a teret, a szent–profán kettősséget egy harmadik elemmel toldva meg, a deszakralizáció elemével. Végső soron a wolandi deszakralizáció is egy *beavatási rítus*: a bálkirálynő megmártózik – βαπτίξει – az emberi vérben, a Sötétség Hercege iszik ebből, s ennek a révén a koponya tulajdonosának a lakása, ahová Woland, mint előzőleg a Pátriárka-tó partján egyértelműen jelezte volt, beköltözött, a Sátán báljának ad otthont. A Tagadás Szelleme ezzel a tagadás Semmibe taszított Csinovnyikjának a *helyébe* lép. A *Mester és Margarita* egyetlen ol-

vasója sem felejti el, hogy Berlioznak, a TÖMEGÍR egykori elnökének az életútja a semmiből a Semmibe való előrehaladással (latin kifejezéssel: progressio-val) írható le a legadekvátabban, vagyis az antik stilisztika egyik alakzatával, a litotésszel (állítás kettős tagadás révén) analóg módon.

A víz a legtöbb vallás számára a kultikus cselekmény és a beavatási rítus fizikai közegét jelenti, így a kereszténység beavatási rítusa esetében is: *fons*, forrás, ahonnan ez a „közeg" előtör. NB., amióta a világ világ, bármely vallás bármelyik kultikus cselekményében csak tiszta állapotban szabad résztvenni (a hindu szentélybe lábbelikben való belépés tilalma, a mohamedánoknál a rituális mosakodás előírása imádkozás előtt; az antik istenek állatáldozatot kizárólag emberi munkára még nem fogott állatokból fogadtak el, ill. az emberáldozatot csakis ifjú szűzekből „illett" teljesíteni: Minótauros, Iphigénia,[179] Izsák), miként a szertartást végző pap is rituálisan „bemosakszik". A víz, a forrásból fakadó víz nem egyszerűen „tiszta", de a népmesékben egyenesen kincset érőnek számít, mert adott esetben életet *menthet,* vagyis üdvöt, egészséget hoz. A „mesterséges" forrás: az ásott v. fúrt kút vize hasonlóképpen tiszta, mint a forrásból felbugyogó víz. Lexikológiai értelemben is a „forrást, kutat" jelentő latin *fons, fontis* szóból származó *fontaine* az orosz *Фонтан* szó fonetikus eredetije, a francia „szökőkút" pedig ebben a formájában és a jelenetcím egyik elemeként exponálva ezen a költői helyen a *bál* konnotációját is becsempészi a szituációba, pontosabban a bál emlékét, amikor ti. a légyottot megbeszélték, s aminek így a reminiszcenciája szüntelenül ott bujkál a szökőkút melletti holdfényes találkán. A szökőkút *egészének* a képe azonban több rétegből áll össze, amelyek mindegyike a többinek a tükrében nyeri el teljes, kiforrt jelentését. „Irodalmi fúgának" lehetne talán elnevezni a kút-toposznak ezt a puskini kibontását, amennyiben a kút „témája" (itt zenei értelemben, tehát a struktúraképződés felől értve) egy pontról elindul, követi egy másik, hasonló téma, majd a szemantikailag „ellenkező irányból" visszafelé indul el a téma, s végül az összes téma együtt, *egy időben* „adja össze", com-ponálja [teszi össze] a kút toposzát körüljáró költői gondolatot, ami az egész jelenet során, vagyis Marina és a Samozvanec viszonyában domináns szervező tényezője a szüzsének. Éppen a bál-motívum, azaz az egész előző jelenet megidézése révén, részint a kialakuló „frusztratív drámai szituációban", végül majd retrospektíve, a randevú tanulságaként megfogalmazott „kígyó-hasonlat" visszatérít bennünket a Bűnbeesés belső idejéhez, modellezve mintegy, amit egyébként a darab egésze sugall: „a kör bezárul".

A Puskin által a *Borisz Godunov*ban alkalmazott kísértés-megváltás költői „húzd meg, ereszd meg" játéka végső soron a műfajpoétika és a történeti poétika egymásra vetített tükrében értelmezhető a legadekvátabban. Ez más szóval azt je-

lenti, hogy a megváltás mint a szövegértelmezési stratégia kontextusa – vagy a fentebb használt kifejezéssel: az üdvtörténeti beágyazottság[180] – a *Borisz Godunov* esetében azon de csak azon a ponton kulcsot ad a kezünkbe, amikor a műfajtipológia területére vetődve a műfajmeghatározás kérdésében a kezdetektől fogva bizony aporisztikus irodalomtörténeti és –elméleti tradícióval szembesülünk. Felvetődik a kérdés: *melyik Borisz Godunov* esetében tartja magát, vagy tartotta magát sokáig ez az apória a műfajdefiníció kérdésében? A válasz talán különös, de nem esetleges: a korabeli kritika *mindkét Borisz* előtt teljességgel tanácstalanul állt, és mindkét *Borisz* esetében rendre ugyanazok a kritikusi tünetek „kísértettek": 1874-ben az egykori barát és zeneszerzőtárs, Cézár Cui egyebek között ezt írja mintegy tíz nappal Muszorgszkij *Borisz Godunov* c. operájának bemutatója után:

> […] egészében véve a librettó kritikán aluli. Nincs cselekménye, nincsenek az események menetéből következő fejlődő jellemei, *nincs egységes drámai koncepciója*. Ez a librettó az ismert történelmi eseményekre valamelyest emlékeztető, de egymással semmilyen szerves kapcsolatban nem lévő különálló képekből összefércelt jelenethalmaz. […] a *Borisz Godunov nem opera, hanem jelenetek sorozata, ha úgy tetszik, zenei krónika.* […] sajnálatos, hogy a szerző önszántából és tudatosan lemond a műalkotás egységéből fakadó hatóerőről. […] Csak azt sajnáljuk, hogy Muszorgszkij úr nem tartotta magát szigorúbban Puskinhoz [….][181]

Cézár Cui fenti sorait 1874 februárjában közölte a *Санкт-Петербургские Ведомости* nevű szentpétárvari folyóirat Több mint figyelemreméltó, hogy a különben kritikusnak igen éles szemű és fülű zeneszerző a megbírált zenemű opera voltát nem a zenei anyag, hanem a szövegkönyv elégtelenségére hivatkozva vitatja el. Ha végigolvassuk a bírálat egészét, jól láthatjuk, hogy Cui ugyan általában nem lelkendezik a *Borisz Godunov*ért, de az idézett résznél jobban sehol másutt nem húzza le egykori társa új operáját. A kritikus érveit az opera szövegének alapjául szolgáló drámai mű – igaz, a zeneszerző keze által elvégzett – átalakításának elégtelenségére alapozza. Visszarion Belinszkij Puskin *Borisz Godunov*járól írja ezt majd' negyven évvel Cui kritikája előtt:

> Mindenekelőtt ki kell jelentenem, hogy Puskin *Borisz Godunov*ja *egyáltalában nem drámai mű, hanem inkább párbeszédes formájú epikus költemény*. A szereplők […] legtöbbje csak beszél és helyenként nem is tesz egyebet, csak beszél: nem él, nem cselekszik. Szavakat hallunk, néha magasröptű poézisssal telített szavakat, de nem látunk szenvedélyeket, küzdelmet, cselekvést.[182]

A két kritikus – mindkettőjüket nyugtalanító – észrevétele (ami egyúttal a kritikusi érzékenység fokmérője az adott esetben) emberöltők távolából egy és ugyanaz: a két *Borisz Godunov* klasszikus drámai volta megkérdőjeleződik. Amikor a továbbiakban Puskin *Borisz Godunov* c. drámájának elméleti interpretációja során műfajtipológia, műfajpoétika és megváltás összefüggéséről, illetőleg ezek üdvtörténeti beágyazottságáról beszélünk, mindenekelőtt arra kell gondolnunk, hogy mivel – ez az irodalomtörténetbe visszatekintve ma már empirikusan is tudható – a megváltás-üdvtörténeti tematika hordozójának a drámánál sokkal inkább valamely *regényprózai* műfaj képzelhető el; a megváltás-kísérletnek e különösen töredezettre „sikerült" kidolgozása, amit az irodalomtörténet lapjain ma Puskin *Borisz Godunov*ja címmel tartanak számon, mintha már önmagában is intő jel lenne arra, hogy a szóban forgó drámai műben választóvonalat lássunk a „klasszikus dráma" és a regény műfaja között. Mert hiszen a megváltás-tematika, ha csak tiszta formájában, az új-szövetségi üdvtörténeti elbeszélésekben tekintjük, nemigen jeleníthető meg egy egyszeres, jóllehet sokkszerű katrazisélményre, vagyis egy egyszeri nagy lelki megindulásra alapozott műalkotásban. Ha például Shakespeare drámáit és ezeknek szigorúan a műalkotáson belül maradó, immanenspoétikai és nem vallási-teológiai alapról kiindulva interpretált üdvtörténeti vonatkozásait vizsgáljuk, azt találjuk, hogy ezek a színpadi művek tematikailag nézve egymásnak szoros utánzatát képviselik, „legfeljebb" a hangsúlyok vannak mindig máshol elhelyezve, és a harminchét Shakespeare-drámából ha nem is teljesen tetszőlegesen, de ha mondjuk az ún. „Rózsák harca" ciklusból (chronicle plays, Histories), vagy más meghatározott alkotói korszakból származó színművek közül kiválasztanánk vagy más egyéb módon megválasztott halmazba rendezett dráma-csokrot ha tekintenénk, az így kiválasztott darabokból *együttesen* rekonstruálható lennne az adott dráma-ciklusra vonatkozó „üdvtörténeti tematika"; pl. a Henrik-királydrámák esetében a széltoló Harry-ből, Sir John Falstaff ivócimborájából és cinkostársából valamely „*sors*-megváltás" folytán igaz fejedelem válik (ez még nem a Richárd-drámák „Örök Visszatérésen" alapuló Nagy Mechanizmusa), ami *egyetlen* drámában Shakespeare-nél még elképzelhetetlen, mert hiszen a több drámára „méretezett" cselekménynek egy drámába sűrítése, mint az Puskin „romantikus tragédiájában" történik, magának a – legalábbis a „klasszikusan" értelmezett – dráma műfajának a megszűnését és egy másik műfajcsoportba, a regényepikába való átlépését jelzi.

MÁSODIK RÉSZ

MUSZORGSZKIJ

ÖRÖK VISSZATÉRÉS: MÍTOSZ VAGY TÖRTÉNELEM?

…nem szabad sürgetni az amúgy is épp eléggé tevékeny időt. A legjobb és legtartósabb változások azok, melyek pusztán a szokások-erkölcsök javulása következtében történnek, erőszakos politikai megrázkódtatások nélkül, melyek rettenetesek az emberiség számára…

(Alekszandr Puskin)

Kezdem azt hinni, hogy van jövőjük ezeknek a dolgoknak. Muszorgszkij egy kicsit Glinkához hasonlít […,] nagyon természetes és frázisok nélküli ember. Eljátszotta nekünk a második operája [a Hovanscsina] előjátékát. Egy kicsit wagneres, de szép és markáns. Rajta, rajta, orosz urak!

(Iván Turgenyev Pauline Viardot-nak)

…a népet akarom megcsinálni: alszom, és őt látom, eszem, és róla gondolkodom, iszom – és ő rémlik fel előttem, ő, a hamisítatlan, a nagy, a kendőzetlen, és minden szépítgetés nélküli [nép]. S a népi beszédnek milyen ***irtózatos*** *(úgy, ahogy mondom) gazdagsága tárul fel a zenei típusalkotás számára, amíg még nem hálózzák be egész Oroszországot a vasútvonalak!*

(Muszorgszkij levele Repinnek, 1873)

TÖRTÉNETI BEVEZETÉS

RASZKOL ÉS REFORMOK, HAGYOMÁNY ÉS BIRODALOMÉPÍTÉS OROSZORSZÁGBAN
A *HOVANSCSINA* KELETKEZÉSE[183]

MUSZORGSZKIJ figyelmét barátja, V.V. Sztaszov, a neves kritikus irányítja arra a témára, amely a *Hovanscsina* alapjául szolgált. Ez a Nagy Péter uralkodása kezdete körüli időszak, a 17. század vége. 1872-ben vagyunk, amikor Oroszország lázasan készült arra, hogy megünnepelje az „Európán ablakot vágó" imperátor születésének bicentenáriumát. Nehéz nem észrevenni Sztaszov témaválasztásában ezt a szövegkörnyezetet. Sztaszov eredeti elképzelései a *Hovanscsiná*ról, amelyektől Muszorgszkij az alkotás során mindinkább eltávolodott, s amelyekkel szemben a maga szelíd, ám határozott módján szembeszállt, amikor azok már nem feleltek meg az ő koncepciójának,[184] csakúgy, mint a *Hovanscsina* különféle interpretációi (melyek közül a legmeghatározóbb és máig elevenen ható Rimszkij-Korszakov hangszerelése és átdolgozása), direkt és jelképes értelemben egyaránt erre a bizonyos 1872-es ünnepségsorozatra vezethetők vissza, vagyis az „első orosz imperátor" hivatalos kanonizációjával hozhatók kapcsolatba.[185] Ez a *Hovanscsina* értelmezésének a problémáját is érinti. Sztaszov így ír 1881-ben készült tanulmányában:[186]

> [A *Hovanscsina*] témáját én ajánlottam neki 1872 tavaszán, amikor a *Borisz Godunovot* még be sem mutatták. Úgy véltem, hogy a régi és új Oroszország harca, az előbbi letűnése és az utóbbi megszületése – gazdag táptalaj drámának s operának, és ebben Muszorgszkij is egyetértett velem. Doszifej nagyszabású alakját gondoltam központi figurának, aki a raszkolnyikok [óhitű szakadárok] erős, energikus, bölcs, sokat tapasztalt vezére, s egyben két herceg fő mozgatója, cselekedeteik irányítója. A hercegek egyike Hovanszkij (a régi, sötét, fanatikus Oroszország képviselője), a másik Golicin, aki Európát képviseli, melyet már Szofja cárevna pártjában is kezdenek megérteni és értékelni. A német és sztrelec városrész különféle figurái és eseményei, a német protestáns lelkész és idős nővére, ifjú unokahúguk, két raszkolnyica – az ifjúságot és szenvedélyt sugárzó Márfa (afféle Putifárné) s a fonnyadozó, sárga bőrű, gonosz és fanatikus Szuszanna, és kettőjük folytonos összeütkö-

zése, az ifjú, tízéves Péter a gárdistáival s az okos, energikus Szofja a vad sztrelecekkel, a raszkolnyikok önkéntes tűzhalála az opera végén, amikor Doszifej számára világossá válik, hogy „a régi Oroszország elpusztul, s valami új kezdődik" – mindez hálás feladatnak ígérkezett. Muszorgszkij nagy hévvel fogott bele az operába, rengeteg, a raszkolra vonatkozó régi orosz és általában mindenféle 17. századi történelmi forrásművet tanulmányozott át. Az ebből az időszakból származó hozzám írott, gyakran terjedelmes levelei tele vannak e munka részleteivel, az opera szerkezetéről, a jelenetekről és a szereplők karakteréről folytatott vitáinkkal.

A 17. század közepén ment végbe Oroszországban az egyházszakadás, a *raszkol,* ami lényegében a Nyikon pátriárka egyházi reformjaival szembeni széleskörű ellenállásnak volt a kifejeződése. A *raszkol* eredményeképpen az orosz egyház két élesen szembenálló táborra szakadt szét: az ún. „nyikoniánusokra", akik elfogadták a reformokat és az „óhitűekre" vagy „szakadárokra" (raszkolnyikokra), akik megtagadták azokat. Jóllehet a nyikoni reformok egy részét ma már talán lényegtelennek tűnő külsőségek jellemezték (pl. a keresztvetés hány ujjal történjék), a hívők egy részében mégis éles ellenállást váltottak ki. Az egyházszakadást hamarosan széleskörű népmozgalom kísérte, amit a kor politikai vezetői igyekeztek a maguk javára fordítani. Ilyen volt többek között magának az operának a címszereplője, Hovanszkij Iván herceg[187] is, aki a cári testőrség, a sztrelecek parancsnoka volt. Részben ezért a *raszkol* politikai üggyé vált (ettől függetlenül is az volt, hiszen az egyháznak abban az időben komoly hatalma, politikai befolyása volt). A szakadárokat a hivatalos egyház – és különösen a cári hatalom – kegyetlenül üldözte; sokan közülük erdei kolostorokban kerestek menedéket, s a *Hovanscsina* ötödik felvonásbeli máglyajelenete, melyben az óhitűek inkább elégetik, de nem adják meg magukat, korántsem pusztán művészi fikció: ehhez hasonló esetek *valóban* megtörténtek, sőt azidőtájt nem is mentek ritkaságszámba.[188]

A raszkol azonban nagyon különös egyházszakadás volt, mert noha a szakadárok önmagukat „ószertartásúaknak", „óhitűeknek" (*старообрядец*, *старовер*) nevezték, valójában a „reformer" Nyikon pátriárka volt a *régi rend* védelmezője, aki abból a célból fordult az ősi bizánci liturgikus szövegekhez, hogy megtisztítsa és eredeti formájában helyreállítsa az orosz pravoszláv liturgiát. Mint említettem, a szertartásrendben végrehajtott változtatások a mai ember szemével nézve talán csekély jelentőségűnek, de mindenképpen érthetetlennek tűnnek, különösen annak fényében, hogy ezek kegyetlen üldöztetés és megtorlás közvetlen kiváltó okai voltak. Ilyen szertartásrendbeli változtatás volt például az áttérés a három ujjal végzett keresztvetéshez az addigi két ujj helyett, vagy Jézus nevének új írásmódja: a visszatérés az „Iiszusz" formához a régi „Iszusz" helyett. Ha azonban a mélybe te-

kintünk – és, mint majd látni fogjuk, a raszkol interpretációja során így jár el Muszorgszkij kedves szakadárjai, Márfa és Doszifej alakjának a megformálásában is – meg fogjuk érteni, hogy ezeknek a háromszáz év távolából nevetségesnek és érthetetlennek tűnő „apróságoknak" miért volt akkora jelentőségük, hogy miattuk tízezrek vállalták a fizikai üldöztetést és a kínhalált. E kérdéshez a kulcsot maga Muszorgszkij adja meg Márfa figurájában, aki egyszerre fanatikus pravoszláv óhitű *és* orosz pogány asszony. Az orosz egyházszakadásban fellángolt szertartásrendi vita mélyén ugyanis a kanonizált *hagyományhoz* való viszonyulás kérdése húzódott meg. A nyikoni reformok – melyek valójában visszatérést jelentettek egy régebbi kánonhoz, az ősi bizánci-görög liturgiához – ellenfelei, a raszkol hívei mögött az évezredes orosz hagyomány állt. Ez a tradíció pedig, mint azt a raszkol egyre szélesedő támogatottsága[189] mutatja, erősebbnek bizonyult a bizánci kánonnál. Anatole Leroy-Beaulieu a „betű szerinti kultuszban, a formalizmusban" látja az orosz egyházszakadás fő okát, mivel az orosz nép számára, „amely *keresztény köntösben félig pogány maradt*, a vallási kinyilatkoztatások afféle mágikus formulák voltak, amelyek a legcsekélyebb változtatástól is elvesztették erejüket."[190] (Kiemelés tőlem – M. M.) Látni fogjuk, hogy a francia történész idézett szavai különös fényt vetnek a *Hovanscsina* Márfájára.

Nyikon pátriárka újításait ellenfelei alapvetően két szempontból vetették el. Az egyik a vallási problémák racionális síkra terelésével és az erre vonatkozó tudományos ismeretekkel szembeni ellenérzés volt, aminek a mélyén a tudomány és az észérvek iránt táplált gyanakvás rejtőzött. Nyikon ugyanis egybegyűjtötte és tudományosan összevetette az eredeti kéziratokat a fordításokkal. Az oppozíció másik, talán az előzőtől nem teljesen független forrása Nyikonnak a görögökhöz és Bizánchoz fűződő viszonyában rejlik. Az óhitűek azt vették leginkább zokon, hogy a pravoszláv egyház feje a pravoszlávia gyökereit a görögöknél keresi, miközben ők maguk görögellenesek voltak. (Nyikon 1656-ban az egyházi zsinaton kijelentette: orosz vagyok, orosz ember fia, de a hitem – görög.) A reformerek és a szakadárok között a vita csak látszólag folyt a szertartásrend szintjén; a szertartásbeli külsőségek[191] körüli, már-már vérre menő vita mélyén alapjában véve egy **politikai küzdelem** körvonalai rajzolódtak ki: valójában az orosz állam jövendő státusza volt a tét. Abban mindkét fél egyetértett, hogy Moszkvát harmadik Rómává kell tenni. A két félnek a katolicizmussal szemben elfoglalt ideológiai és teológiai pozíciója is megegyezett: Nyikon éppoly engesztelhetetlen ellensége volt a katolikus egyháznak, mint fő ellenfele, a raszkol későbbi zászlóvivője, Avvakum protopópa. Kettejük politikai filozófiája között a különbség abban állt, hogy míg Avvakum nem törekedett többre a meglévő állapot megőrzésénél, azaz nem kívánt egyebet, mint ezt a harmadik Rómát megvédelmezni az igaz hitet[192] fenyegető ellenségektől, addig

Nyikon minden törekvése arra irányult, hogy világegyházzá tegye az orosz egyházat. Avvakum hermetikusan bezárkózott az igaz hit világába, Nyikon ezzel szemben a pravoszlávia befolyásának és hatalmának a növelését tűzte zászlajára. Ahogy M. Heller fogalmaz: „Az egyházszakadás tartalma […] politikai volt. Az óhitűek – talán nem is tudatosan – a birodalmi gondolat ellen léptek fel."[193] Alighanem innen tekintve értelmezhető az orosz népnek a Nagy Péter nevéhez fűződő birodalom- és államépítő tevékenységhez fűződő legalábbis ambivalens viszonya. E viszony tisztázása vagy legalábbis a probléma felvetése elengedhetetlen az orosz fejlődés és általában az orosz paradigma világában való eligazodáshoz. Mint Heller írja: „Az első orosz imperátor személyének és működésének megítélése korábban is és ma is az Oroszországhoz, múltjához és jövőjéhez való viszonyt fejezi ki."[194] Elég csak Puskinra, az orosz irodalmi nyelv megteremtőjére gondolni, akinek életművében kitüntetett hely jut az „első orosz imperátor" művének, hogy igazolva lássuk az orosz történész megállapítását.

1682-ben a tízéves Péter került a cári trónra, amit meg kellett osztania Iván nevű féltestvérével. A hatalmat eleinte Szofja cárnő, Iván nővére gyakorolta a két kiskorú cár nevében. Szofja a cári trón megszerzését tűzte ki célul maga elé, s abban sántikált, hogy kegyencével, Vaszilij Golicin herceggel együtt fogja azt birtokolni. Ugyanakkor Iván Hovanszkij herceg, a sztrelecek parancsnoka is megnövelte befolyását. A sztrelecek gyalogos lövészek voltak és ők alkották a cár testőrségét. Ezt az intézményt még Rettenetes Iván hívta életre 1550-ben. (Muszorgszkij a *Borisz Godunov*ban is felvonultat sztreleceket – Borisz Godunovot 1598-ban koronázták cárrá.) A sztrelecek a katonáskodás mellett szabadon foglalkozhattak kereskedelemmel, kézműiparral és nem vettek részt szervezett katonai kiképzésben. Az orosz történelem során a sztrelecek komoly katonai erőt képviseltek: nem egyszer cárok köszönhették nekik a hatalomra jutásukat, vagy éppen bukásukat. Ezt a korabeli politikusok messzemenően kihasználták. Így Iván Hovanszkij herceg is, akinek egyre növekvő befolyása Szofja cárnőt aggodalommal töltötte el. A cárnő ezért valamilyen ürüggyel magához hívatta az idős herceget annak fiával, Andrejjel együtt és még ugyanabban az évben – 1682-ben – kivégeztette őket.[195] Hét évvel később, 1689-ben Szofja ismételten fellázította a sztreleceket annak érdekében, hogy Pétert megdöntse és a hatalmat saját maga számára szerezze meg. Péter villámgyorsan leverte a felkelést – ekkorra már kialakította saját reguláris hadseregét, a „cári gárdát". Utoljára 1698-ban tört ki sztreleclázadás. Péter ezt is kíméletlenül elfojtotta, a szó szoros értelmében vérbe fojtva a felkelést: a Vörös téren kétezer sztrelecet végeztetett ki, s ő maga nem csupán elrendelte ezeket a kivégzéseket, hanem végrehajtói minőségben is részt vett rajtuk. Szergej Szolovjov, a sokkötetes *Oroszország története* c. munka szerzője arról ír, hogy Péter öt sztrelecnek



Muszorgszkij síremléke

maga vágta le a fejét és ugyanerre kényszerített másokat. Nem szabad azonban figyelmen kívül hagynunk az előzményeket: Péter életében ez a harmadik sztrelec-lázadás volt, ami őt úgyszólván fizikai létében fenyegette. Az első sztrelectámadás tíz éves korában érte, melynek során végignézte rokonai lemészárlását. Heller így tudósít a cár e gyermekkori traumájának utóhatásairól: „A kortársak közlése szerint ezen az éjszakán[196] kezdődött nála az az ideges rángás, amely arcát eltorzította. Maga Péter a sztrelecek okozta félelmének tulajdonította a bajt. ‘Kezem-lábam reszket, ha rájuk gondolok – mondogatta –, elaludni sem tudok, ha eszembe jutnak.’ ” A fizikai megsemmisítésre a cár adminisztratív pontot is tett: a következő év júniusában Péter feloszlatta az összes sztrelecezredet (szám szerint 16-ot), tagjaikat pedig szétszórta és gyakorlatilag röghöz kötötte: különböző városokat jelölt ki számukra tartózkodási helyül, ahonnét nem távozhattak el. Nem sikerült fényt deríteni a sztrelecek és Szofja kapcsolatára, de ennek ellenére a volt régenst életfogytiglan a Novogyevicsi-kolostorba záratta.

Muszorgszkij nagy lelkesedéssel ássa bele magát a témába: számtalan könyvet olvas el készülő operájához – történeti, irodalmi, vallástörténeti munkákat egyaránt. Kutatómunkájának legfontosabb állomásairól maga számol be leveleiben. 1872. július 13-án a következőket írja Sztaszovnak:[197]

> Visszatérésére, kedves généralissime, feltehetőleg összegyűlik minden anyag jövendő operánkhoz. Csináltam egy füzetkét, és ezt a nevet adtam neki: „Hovanscsina, népi zenedráma – anyagok”; a címoldalon feltüntettem a forrásokat – kilencet –, egész jó dolgok: úszom az adatokban, a fejem, mint egy kondér, csak győzzek mindent belepakolni. Zseljabuzsszkijt, Kreksint, Matvejev grófot, Medvegyevet, Scsebalszkijt, Szemevszkijt már kiszopogattam; most Tyihonravov van soron, s aztán jön Avvakum – mint ínyencfalat.

A Muszorgszkij által felhasznált szakirodalom a valóságban jóval kiterjedtebb volt, mint amiről a zeneszerző fent idézett levelében beszámol, ill. amit a „Hovanscsina népi zenedráma anyaga” elnevezésű füzet borítólapjára saját kezűleg feljegyzett. Ebből az anyagból – már magukból a könyvcímekből is – világosan látható Muszorgszkij érdeklődésének az iránya: történelmi drámát készül írni, s ehhez a szóban forgó korszak átfogó ismeretére törekszik. Kortársi visszaemlékezéseket, történeti munkákat – „krónikákat” – és irodalmi tanulmányokat böngész át, sőt irodalmi művek is részét képezik e hallatlanul széleskörű és alapos stúdiumoknak, mint pl. az *Avvakum protopópa önéletírása* vagy a különféle krónikákban felbukkanó népköltészeti alkotások és a régi orosz irodalom emlékei. Zeneszerzőnk e beható tanulmányok eredményeképpen az őt foglalkoztató korszaknak

valóságos szaktekintélyévé vált. Engedtessék meg, hogy egy jellemző példa kedvéért a következő kitérőt tegyem: történelmi tanulmányai során Muszorgszkij arra a felfedezésre bukkant, hogy a lottójáték a Hovanszkij hercegek idején terjedt el Oroszországban.

Egyik forrásából, Zseljabuzsszkij *Feljegyzései*ből írja ki magának a következőket: „Egy külföldi, az órásmester, részvételre hív a lottójátékra, ahol egy grivnáért (=10 kopejka) ezer rubelt lehet szerezni". Muszorgszkij e felfedezését, rá jellemző módon, azonnal zenére fordította: írt egy „lottózenét". Rimszkij-Korszakov erről így számol be:[198]

> [Muszorgszkij] tervezett [ti. a *Hovanscsiná*ba] egy sorsjátékjelenetet is, mert azt beszélték, hogy a Hovanszkijok korában volt nálunk először sorsjáték. Később az ehhez a jelenethez komponált zenét abban a C-dúr kórusban használta fel, amely az első felvonásban Iván Hovanszkij megjelenésekor szólal meg.

Mit jelentettek Muszorgszkij számára ezek a történeti stúdiumok? Mit kereshetett bennük, amit készülő művéhez esetleg hasznosnak ítélhetett? E kérdésekre a válasz, még ha csírájában is, de elég kitapinthatóan voltaképpen benne rejlik a „lottózene" fentebb említett esetében. Muszorgszkij, bárha történettudóshoz méltó buzgalommal vetette is magát bele ezirányú kutatásaiba, maga azért ízig-vérig művész volt, s még az olyan, a hivatásos történész számára esetleg jelentéktelennek tűnő kutatási téma, mint amilyen a lottójáték története Ororszországban, is elsősorban és mindenekfelett a zeneszerzőt ébresztette fel benne, a művészre hatott.[199]

Muszorgszkijt a történelem elsősorban mint az emberek egymás közötti kapcsolata érdekelte,[200] és tudatosan arra törekedett, hogy ezt zenéjében teljes mélységében, a tőle telhető legnagyobb művészi hitelességgel ábrázolja. Eköré kristályosodik ki mindegyik jelenet: a grandiózus népi jelenetektől kezdve egészen a későbbi színpadra állítások, interpretációk során *feleslegesnek* ítélt, *indokolatlan* és *érthetetlen* jelenetekig. A kortársak közül talán Rimszkij-Korszakov véleményét a legtanulságosabb felidézni:[201]

> A II. felvonásban a hercegek vitája túlságosan hosszadalmas és homályos szövegű volt. A korábbi terv szerint az öreg Zsuzsannának is eléggé jelentős szerep jutott a Doszifejjel folytatott vallási vitában. Az opera későbbi megfogalmazásában szerepe teljesen felesleges (sic!), senki által nem igényelt betétszerep. Az I. felvonásban volt egy meglehetősen hosszú jelenet, amelyben a nép lerombolja az írnok bódéját.

> Ezt a szerző halála után, amikor az opera kiadásán dolgoztam, magam hagytam ki, mert túlságosan elnyújtotta a cselekményt, és hiányzott belőle a valódi zenei fogantatás(!).[202] A baráti körünkben játszott részletek közül a „perzsa tánc" mindenkinek nagyon megnyerte a tetszését – Muszorgszkij nagyszerűen adta elő –, a Hovanscsinába azonban igen erőszakoltan került be (!), minthogy felhasználását az az egyetlen elképzelés indokolta, hogy az öreg Hovanszkij szeretői között voltak vagy lehettek perzsa rabnők is.

Majd a Hovanscsina hangszerelése-átdolgozása idején így ír:

> Az opera sok átdolgozást, rövidítést és hozzákomponálást kívánt meg. Az I. és II. felvonásban sok felesleges részletet találtam, amelyeknek csúnya volt a zenéjük és a cselekményt elnyújtották.

E rövid kitérő után térjünk vissza a *Hovanscsina* születéséhez. Muszorgszkijnak készülő operájához nem állt rendelkezésére olyan irodalmi mű - szemben az összes többi operájával (bár a *Háztűznéző* kivételével mindnek a szövegkönyvét ő írta)[203] –, amelyiknek a szövegét felhasználhatta volna; sőt magát a cselekményt is a zeneszerző állított össze – Sztaszov segítségével – a történelmi források alapján. Nem egyszer eredeti történelmi dokumentumokat helyez el az operában – ilyen rész pl. a feljelentés-jelenet az első képben. Az itt szereplő Saklovitij, aki a feljelentést diktálja, valóságos történeti alak, a feljelentés pedig, amiben három névtelen személy összeesküvéssel vádolja a Hovanszkijokat, egy korabeli dokumentum, amit a zeneszerző – némi módosítással – beillesztett az operába. Másutt a zeneszerző szintén csekély változtatásokkal, majdnem szó szerint, csak éppen tökéletesen ellenkező értelemben adja a szereplő ajkára a forrásban lelt szöveget:

> И от стремнин горьких, и от язвин своих изыдоша отступление от истинной церкви русской.
> [Keserű zuhatagokból és fekélyeikből támada az elszakadás az igaz orosz egyháztól.][204]
> (1. felvonás, Doszifej monológja az utolsó színből)

Doszifej ajkáról ez a hivatalos egyháznak szegezett vádként hangzik el, a Muszorgszkij által használt forrásban azonban ezek a szavak épp ellenkezőleg: a szakadár óhitűek ellen irányulnak, akik „elszakadának az igaz orosz egyháztól". Megint másutt pedig teljesen a saját kútfejéből meríti a szöveget: pl. a 3. felvonásban Saklovitij áriája esetén.

Más a helyzet az opera cselekményével. Ezen a téren a zeneszerző jóval kevesebbre támaszkodhatott, mint maguknak a szövegeknek a kiválasztásakor. Másfelől azonban ez a körülmény hallatlanul szabad kezet adott neki a dramaturgiai kidolgozást illetően.

A *Hovanscsiná*ban az események rendszerint „másképpen” történnek, mint ahogy azok a valóságban lezajlottak volt, de minden esetben valamilyen módon – ha másképp nem, legalábbis utalás formájában – szoros kapcsolatban állnak a történeti valósággal (ld. a sztreleclázadások „összevonását” vagy az öreg Hovanszkij halálának a körülményeit). E mozzanat, hogy zeneszerzőnk saját maga librettistája volt, vagyis az operája cselekményéül szolgáló „színdarabot” saját kezűleg alkotta meg, bepillantást enged a muszorgszkiji alkotóműhely egyik szegletébe. Muszorgszkij ugyanis, mivel szövegkönyv gyanánt nem állt előtte irodalmi mű,[205] operája szövegét és a zenét *egyszerre* költötte. Ez a gyakorlatban azt jelentette, hogy a zene megkomponálása és lejegyzése nála szinte sohasem esett egybe.[206] Sajnos a *Hovanscsina* meghangszerelése is ennek a különös zeneszerzői technikának esett áldozatul: az opera egésze feltehetően Muszorgszkij életében *hiánytalanul* elkészült, ami egyfelől a zeneszerző élete utolsó szakaszában keletkezett két levelében foglaltak alapján[207] legalábbis valószínű:

> A bűnös Muszorjányinról csak annyit, hogy éppen ebben a pillanatban, az éj kellős közepén bevégezte a Szorocsinci Vásár-jelenetét, és hamarosan eljő a Hovanscsina befejezésének ideje is; csak a hangszerelés – ó, Istenek! – időt!…

Mindeddig azonban mindez puszta feltételezésnek tűnt, ha mégoly valószínűnek is látszott, és a Muszorgszkij zenéjét kedvelők, de főleg az *autentikus, az eredeti szerzői intenciót a lehetőségek szerint legszorosabban megközelítő*[208] formájában megismerni vágyók számára mégoly fontos muníciót is hordozott az a még némely zenészkörökben is „különcnek” számító vélekedés, miszerint a hangszereléstől eltekintve a *Hovanscsina* is Muszorgszkij teljes mértékben befejezett alkotása, és bármiféle kiegészítés szükségtelen, sőt árt, mert veszélyezteti a kész mű integritását stb. 2000 utolsó napjaiban azonban, ha nem is gyökeres fordulat állt elő a *Hovanscsina* befejezettsége körüli történetben, végérvényesen elérkezett a pillanat, amikor maga Muszorgszkij, a zene**költő** kezébe kerül minden eszköz és lehetőség arra, hogy végre teljesen felébressze – „fel**költse**” – hattyúdalát a zenetörténetben alighanem egyedülállóan hosszúra nyúlt „Csipkerózsika-(fél-)álmából”. 2000. december 28-án kora hajnalban a következő üzenetet kaptam Bojti Jánostól:

„A *Hovanscsina* hangszerelését, illetve rekonstrukcióját 2 órával ezelőtt befejeztem."

Ami azonban kiadásfilológiai, sőt bízvást állítható: interpretációtörténeti szempontból a hangszerelés roppant munkáján túl a jelen pillanatban azzal legalábbis egyforma jelentőségű, az a *rekonstrukció* tette mögött álló, éppen aprólékosságában nagyszabásúnak bizonyult filológiai kutatómunka. Bojti János szíves engedélyével itt számolok be erről a szövegkritikai kalandról. Az alábbiakban tehát a *Hovanscsina* új partitúrájához írt *Előszó*ból idézek:

AZ V. FELVONÁS PROBLÉMÁI

A Lamm-féle összkiadásban az V. felvonás 22-es Zifferénél a következő megjegyzés olvasható: „E helytől kezdődően Muszorgszkij néhány, a zenedráma további menetével kapcsolatos autográfját mindezideig nem sikerült felkutatni. A továbbiakban, a 32-es Zifferig, a teljes dallamanyag Muszorgszkijtól való, a harmonizálás, az opera analóg helyeinek felhasználásával, B. V. Aszafjev munkája." A szóban forgó részlet, a „szerelmi gyászének" (любовное отпевание), amelyet Muszorgszkij egészen biztosan megírt, s amelyet Leonova énekesnő többször előadott, 1880. április 8/20-án zenekari kísérettel is, a szerző (?) hangszerelésében, Rimszkij-Korszakov vezényletével. Ennek ellenére e részlet valamennyi autográfja zenekari szólamostól együtt eltűnt, kivéve azt a kéziratot, amelyre a fenti megjegyzés utal, s amely Lamm szerint kizárólag az énekszólamokat tartalmazza. A Lamm-kiadvány újabb kiadását előkészítő Vulfszon megpróbált utánajárni a fenti megjegyzésnek. Vizsgálódásai meglepő eredményre vezettek, amelyet a *Советская Музыка* című folyóirat 1981. márciusi számában (103–110. l.) hozott nyilvánosságra. Vulfszon kiderítette, hogy az a kézirat, amire Lamm hivatkozik, csak Márfa 18 ütemes recitativóját tartalmazza, valóban kíséret nélkül (a 22. Ziffertől a 25.-ig). Megállapította, hogy a „szerelmi gyászének"-nek nevezett részből Lammnak nem volt semmilyen anyaga, de tudomása lehetett egy azzal kapcsolatos autográfról, amit azonban sehol sem talált. Egyetlen lehetséges forrása maradt, a Rimszkij-Korszakov-féle átdolgozás megfelelő helye, mert Korszakov minden valószínűség szerint a „szerelmi gyászének" azóta elveszett kéziratából dolgozott, és különben is jól ismerhette ezt a részletet, hiszen koncerten vezényelte. Lamm, szorult helyzetében – úgy tűnik – arra kényszerült, hogy a Rimszkij-Korszakov-féle „szerelmi gyászének" énekszólamait némileg megváltoztassa, leegyszerűsítse, „muszorgszkizálja", s az eredményt eredetinek tüntesse fel, majd analógiák felhasználásával megharmonizáltassa Aszafjevvel.

Sosztakovics a maga verziója elkészítésekor a Lamm-féle hamisítványt elegyítette a korszakovi verzióval.

1947-ben egy leningrádi antikváriumból azután végre előkerült az a kézirat, amelyet Lamm hiába keresett: a „szerelmi gyászének"-nek egy olyan lejegyzése, amely Andrej Hovanszkij szólamát tartalmazza Márfa végszavaival és az Andrej megszólalásai közötti szünetek ütemszámaival. A kéziratot először Vulfszon publikálta a Lamm-összkiadás fent említett második, javított kiadásának kommentárjai között 1976-ban (438. l). Ez az autográf ugyan nem egyenértékű a teljes szám elveszett anyagával, de a segítségével már meg lehetett kísérelni a rekonstrukciót. Kiderült, hogy Rimszkij-Korszakov valóban az eredeti „szerelmi gyászének" ismeretében ké szítette el a saját verzióját, hogy javításai jórészt modulációs szakaszok közbeiktatásában, a forma lekerekítésében, hangnemi változtatásokban merültek ki. Vulfszon a cikkében ugyanakkor annak a véleményének ad hangot, hogy e részlet nevezetes nagy dallama (Márfa szólamában) Muszorgszkijnál valószínűleg ugyanúgy nagyszexttel kezdődött, ahogyan Rimszkij-Korszakovnál, Lamm kvartjával szemben. A magam részéről ebben Vulfszonnal teljesen egyetértve végeztem el a rekonstrukciót.

A *Hovanscsiná*ról az az általánosan elterjedt nézet, hogy befejezetlen – magam is így gondoltam eddig,[209] ám a „szerelmi gyászének" helyreállítása után a Lamm kiadásban közölt finálé-töredékek meglepetésemre egységes befejezéssé álltak össze. Muszorgszkij ezt írja egyik utolsó levelében[210] 1880. augusztus 22-én Vlagyimir Sztaszovnak: „*Hovanscsiná*nkat befejeztem, a záró Önégetés-jelenet egy kis darabkájának kivételével: ezt meg kell beszélnünk közösen, mivel ez a »selma« teljes mértékben a színpadi technikától függ." Ez azt jelenti, hogy Muszorgszkij kétféle befejezéssel számolt. Az egyik teátrális: közös máglyahalál nyílt színen; a másik spirituális: kivonulás az óhitű dallam hangjaira. Rimszkij-Korszakov az előbbi megoldást választotta, amikor a maga finálé-verzióját megkomponálta, Muszorgszkij azonban az utóbbi elgondolást vázolta fel, s ez a finálé nagyonis létezik, hisz ott szerepel mindkét kiadványban, a Lamm-féle összkiadás végén és a második kiadás függelékében is. Ám így az opera egy kicsit kurtán-furcsán fejeződik be, s úgy érezzük, valóban hiányzik onnan „egy kis darabka".[211] Ezért ismétlem meg az utolsó strófát zenekarral.

Budapest, 2001. február 3.
Bojti János

Itt áll előttünk egy zenész, akinek mesteri tudása, minden más zenész mesteri tudásánál jobban, abban nyilvánul meg, hogy a szenvedő, elnyomott, vértanú lelkek birodalmából meríti hangjait és még a néma állatok számára is nyelvet alkot. […] jól ismeri a lélek titokzatos-félelmetes éjfelének hangárnyalatait, amelyekben ok és okozat mintha érvényét vesztette volna és minden pillanat mintha a „semmiből születne"; legszívesebben az emberi boldogság alsó rétegeiből merít és mintegy annak fenékig ürített serlegéből, amelynek alján a legédesebb cseppek végül összevegyülnek a legkeserűbbekkel és legutálatosabbakkal; ismeri a lélek lassú maga-vonszolását, a lélekét, amely már sem szárnyalni, sem szökellni, de még járni sem tud; éles szeme van a rejtőzködő fájdalom, a vigasztalan megértés, a bevallatlan elválás számára: igen, minden eltitkolt nyomorúság Orpheuszaként nagyobb ő bárkinél és sok olyasmivel gazdagítja a művészetet, amelyek nélküle ismeretlenek és mintegy a művészetre méltatlanok maradtak volna, amelyek szavakkal megfoghatatlanok, mert a szó összezagyválja őket csupán…

(Friedrich Nietzsche)

A művész szabad valamitől…, de még valamire is szabadnak kell lennie. … Az alkotás kérlelhetetlen törvénye, amely nem más, mint a művészt mozgató világnézet legtökéletesebb visszaadásának törvénye, vonásról vonásra megfelel a történelem írójának és olvasójának a halottakkal szembeni adósságának.

(Paul Ricoeur)

FÉLKEGYELMŰ, KISDEDEK, APOKALIPSZIS

AZ OLDÁS ÉS KÖTÉS POÉTIKÁJA A BORISZ GODUNOV*-BAN*

MUSZORGSZKIJ *Borisz Godunov* c. operájában a Vaszilij Blazsennij-székesegyház előtt játszódó jelenetben egy gyerekcsapat gyűlik a szent félkegyelmű köré. E jelenet bibliai vonatkozásainak felfejtésével a *Borisz Godunov*-szüzsé üdvtörténeti beágyazottságának egy eddig még nem tárgyalt aspektusára szeretném felhívni a figyelmet. Elöljáróban a *Borisz* szerzői változatai[i212] körüli, hermeneutikai természetű huzavonába fordult apóriáról ejtek szót, arról a különös változásról, amit a Félkegyelmű szerepe szenved el az opera második, 1872-es átdolgozásában.[213] Az első változatban, az ún. „ős-*Borisz*ban" Muszorgszkij Puskintól átveszi és kibővíti a Vaszilij Blazsennij-székesegyház előtt játszódó jelenetet, ami a későbbi átdolgozásban rövidített formában és másutt kap majd helyet: a *Borisz Godunov* elutasítását követően az opera végére komponált (Puskinnál nem szereplő) Kromi jelenetben. A probléma abból adódik, hogy Muszorgszkij az átdolgozott változatból elhagyta azt a jelenetet, amikor a cárt a Félkegyelmű a nyílt színen a cárevics meggyilkolásával vádolja. A Muszorgszkij-interpretáció egyik nagy kérdése, hogy

a – színpadi vagy tudományos – értelmezés a *Borisz Godunov* végleges formáját illetően mennyire tartsa tiszteletben a szerző akaratát. Nevezetesen: az interpretáció figyelembe vegye-e az elhagyott jelenetrészt? A legújabb szakirodalom a szerzői akarat mint zsinórmérték mellett teszi le a voksát.[214] Mivel azonban a *Borisz* mindkét hivatkozott változata Muszorgszkijtól való – és a problematikus helyek egy kulcsfigura zenei anyagát tartalmazzák –, szálljunk szembe a szerzői akarat e kegyetlen megnyilvánulásával,[215] és tekintsünk most úgy a Félkegyelmű alaposan meghúzott jelenetére, mint ami integráns és elidegeníthetetlen részét képezi a muszorgszkiji életműnek.

A Vaszilij Blazsennij-székesegyház előtt játszódó jelenet korrekt – ideológiai elfogultságtól mentes – interpretációja feltétlenül megkívánja annak tisztázását, hogy miféle kompozíciós és poétikai jelentősége van a darab egészére vetítve az adott jelenetben kulcsszerepet játszó félkegyelmű alakjának? Mindenekelőtt azt kell hangsúlyozni, hogy a *Borisz Godunov* opera hermeneutikai problémája kizárólag poétikai síkon – tehát a műalkotás önnön immanens logikája alapján, saját belső útját végigjárva – juthat nyugvópontra, azaz nyerhet megoldást, hiszen egy olyan problematikával, a kérdéseknek egy olyan láncolatával szembesülünk ebben a műben, aminek a művészi megoldása, „lezárása" paradox módon éppen abban áll (és ez a megoldás ekkor és csakis ekkor nevezhető megoldásnak), hogy ez a kérdéssor *nyitott,* lezáratlan marad, hogy ezek a kérdések mindig is kérdések maradnak, így generálva a problémáról való gondolkodást, ami újabb és újabb interpretációk felé hajtja a gondolkodó alanyt. A művészi problémának ezt a fajta megoldását nevezem „az oldás és kötés poétikájának". Hogy ezek az egymást szülő interpretációk milyen jellegűek (színpadi, kritikai-tudományos, művészi, vagy éppen „csak" házi használatra készült értelmezések-e), az most indifferens, de a művészi alkotás létjogosultságát – vagyis kimeríthetetlenségét, végtelen gazdagságát – éppen az adja, hogy a mű *mindig és minden körülmények között él* és állandó relevanciája van az őt befogadó közeggel, tehát a gondolkodó szubjektum korával (ha úgy tetszik, a hálás vagy éppen hálátlan utókorral). Ezt nevezem poétikai értelemben vett hermeneutikának, aminek a betetőzése – tehát a zene*költői* interpretáció lezárása – a *Borisz Godunov*ban a Félkegyelmű alakjához fűződik. A „szent ember", a félkegyelmű mindkét színre lépésekor hermeneutikai interpretációját adja a hatalom által kanonizált hagyománynak: 1. amikor Borisz cár jelenlétében félreérthetetlenül utal arra, hogy a cár gyilkoltatta meg a cárevicset és nem hajlandó érte imádkozni, mert „a Szűzanya nem engedi: nem szabad Heródes királyért imádkozni". 2. Hatalomváltás után azonnal minősíti az új rezsimet (dehonesztálóan az új uralkodóra nézve). A Félkegyelmű által adott interpretációnak az első esetben az ad különös élességet, hogy az értelmezés lényegében két ellentétes, egymást kizáró ér-

ványű kánon ütköztetése: a Félkegyelmű ebben a jelenetben egymásnak ugrasztja, egymás ellen játssza ki a hagyomány kétfajta kanonizációját. A hagyomány Borisz által kanonizált változatával a nép ajkán élő „illegális kanonizáció”, a Griska Otrepjev-féle kánon feszül szembe. A rendkívüli erejű művészi hatás az ebből fakadó feszültségnek köszönhetően jön létre. A Félkegyelmű az egyik kánonnal értelmezi a másikat, de úgy, hogy ezzel egyidejűleg azt a történeti tényt is interpretálja, hogy valamikor rejtélyes körülmények között meghalt a kis cárevics, s a mostani uralkodó, Borisz Godunov pedig ezzel egy időben került a trónra. Hallatlan erővel hat a cárra a Félkegyelmű, amikor és *ahogy* a szemébe vágja a rettenetes igazságot. A végső következtetés ui. kimondatlan marad: a Félkegyelmű „elvágja”, *szavakban* nem viszi végig a gondolatot. Az eddig leírtak erről a jelenetről Puskin szövegére vonatkoznak, de ezen a ponton lép be a hermeneutikai folyamatba a zene, ami továbbvezeti az eddig csak verbálisan megformált gondolatot és ha expressis verbis nem fogalmazza is meg a végkövetkeztetést, de mindenképpen „súg” nekünk, nézőknek, hogy mi is értsük meg jól az igen kínos szituációt és borzongjunk bele mi is abba, amibe Borisz cár ebben a rettenetes pillanatban beleborzong: „Ha én öltem meg a cárevicset, akkor a rám fenekedő ‘cárevics’ nem az, akinek kiadja magát, hiszen az igazi cárevics halott. Erre Sujszkij is megesküdött nekem. De ‘él…, él a gyermek!’ Itt valami nem stimmel. Akkor most él vagy nem? Felkelt a sírból és itt kísért nekem? Talán bizony megőrültem volna? Vagy még nem őrültem meg, de meg fogok?” Ilyen és ezekhez hasonló gondolatok villanhatnak át a cár agyán a Félkegyelművel való találkozás végén. Ezeknek a gondolatoknak a létét a drámai szituációt megjelenítő zenei matéria valószínűsíti. A Félkegyelművel való konfrontációja Boriszt (és az opera nézőit is) nyilvánvalóan visszautalja a II. felvonás őrülési jelenetéhez, aminek a tárgya az az ép ésszel feloldhatatlan kettősség – nevezhetnénk talán skizofréniának, „kettéhasadt tudatnak” –, amit az imént a cáron átvillanó gondolatként aposztrofáltam.

A hermeneutikai aktus második, befejező szakaszában[216] az új kánon különös életre kel majd: egy részét a Godunov-féle kanonizációhoz hasonlóan elnyeli a történelem[217] süllyesztője, de a másik része megerősödve-megizmosodva tovább él majd mint a *Borisz Godunov* opera alapvető hermeneutikai problémája. A „Godunov-hagyomány” újrainterpretálása az, ami a szemünk láttára süllyesztőbe kerül, vagyis a nép töretlen hite a trónra lépni készülő új uralkodóban. A hivatalos – a Godunov-dinasztia felemelkedését legitimáló – kanonizáció kritikájának, tehát a csodálatos módon megmenekült cárevics történetén alapuló új kánonnak a kritikáját a Vaszilij Blazsennij-jelenetből (ős-*Borisz*) – vagy ha az opera átdolgozását tekintjük, az opera utolsó jelenetéből – már ismert Félkegyelmű adja. Mint arról az alábbiakban szó lesz, a Félkegyelmű a nép élő lelkiismerete, ami a néző számára a

szerző által a végső változatból sajnálatos módon elhagyott Vaszilij Blazsennij-jelenetből derül ki (ez lehetne talán a legsúlyosabb érv a jelenet meghagyása mellett), így az ő megnyilatkozásának különös súlya van. A Félkegyelmű éneke, amelyben elsiratja Oroszországot, radikálisan átértelmezi az addigi történelmi paradigmákat – úgy, hogy alapjaiban kérdőjelezi meg azokat. A dal kezdő frázisa azonnal behozza a képbe nem csupán a Félkegyelmű saját panaszát (hogy a gyerekek elvették tőle egyetlen kopejkáját), hanem a nép nyomorúságát és szenvedését is, ahogy annak a Vaszilij Blazsennij-jelenetben tanúi voltunk. [**1. kottapélda: a Félkegyelmű éneke**] A panaszdal a zenei hermeneutika iskolapéldája: mind részleteiben, mind egészében *rákérdez* az opera szüzséjére és oly módon válaszol ezekre a kérdésekre, hogy miközben megválaszolja őket, egyszersmind nyitva is hagy magának ösvényeket a továbbhaladáshoz: így születik meg majd a *Borisz Godunov*ból a *Hovanscsina*.

A Félkegyelmű éneke hirtelen és váratlanul ér véget, mintha valami egyszer csak megszakadna abban az emberben, aki Oroszország rettenetes sorsa fölött zokog. A zokogás nemcsak képletesen értendő: a dal után – amikor a Félkegyelmű elhallgat – a zenekarban a hegedűkön hallható egy nagy sóhaj vissza-visszatérő hullámzása, ami voltaképpen a panaszdal alapfrázisa (a Félkegyelmű zenei bemutatkozását követően a dal a zenekarban ezzel a frázissal indul), így ez a „sóhaj" itt autentikus, mert a sírás alapeleme – és egyben a megnyugvás mozzanata. A Félkegyelmű éneke a basszuskíséret baljósan kopogó frázisával ér véget, mégpedig úgy, hogy miután minden elhalkult („minden odalett"), ezt a frázist átveszi egy fagott, néhányszor végigviszi, majd kétszer furcsán megszakítva, lezárja a dalt. A szakadás szinte elvágja az opera zenei cselekményét. Ez a megszakadás művészileg lezárja az operát, ugyanakkor valamilyen folytatást sürget: valósággal zaklatja a befogadó szubjektumot, hogy folytassa az együtt-gondolkodást *az egyszerre lezárt és nyitva hagyott* témáról.[218] Muszorgszkij volt az első, aki engedett a „zaklatásnak" (mert úgy érezhette, hogy a *Borisz* nem csupán a közönséget sarkallja hermeneutikai interpretációra, hanem a szerzőt is), és új opera komponálásába fogott: így indult el útjára az a zenei, zenedrámai anyag, amit a *Borisz* szerzője a *Hovanscsiná*vá érlelt élete utolsó évtizedében. A „nyitott lezártság poétikájának" az orosz paradigmán belül legújabban „napvilágra került" instanciája Bojti János *Hovancsina*-hangszerelésének figyelemreméltó „mellékterméke" (egyben tanulságos adaléka az adott esetben a hermeneutika oldalhajtásaként is felfogott kiadás-filológiának) az eddig mértékadónak tekintett Lamm-féle kiadás (Мусоргский, М.: *Полное собрание сочинений I–VIII.* Редакция П. Ламма, Москва 1928–1939) nyomán is elterjedt tévedés tisztázása, mely mindeddig zavaró félreértések forrása volt az interpretáció terén. Bojti az opera hangszerelése és rekonstrukciója során minden kétséget

1. kottapélda

kizáróan megállapította, hogy minden ellenkező vélekedés dacára *Muszorgszkij elkészült a Hovanscsina teljes zongoraletétjével*, amire különben a zeneszerző utolsó előtti ránk maradt levele is egyértelműen utal, de amelyet úgy tűnik, azóta senki nem vett komolyan (1880. aug. 27/28.; ld. M.LDE, p. 545.). A fenti felismerésnek a szerző általi befejezettség tényén túl az a döbbenetes analógia ad különös jelentőséget, ami a *Hovanscsina* és a *Borisz Godunov* sajátságos, egyedülállóan abrupt lezárása között nyilvánvalóan fennáll. Zenetörténeti ill. zenehermeneutikai szempontból ez akár jelképesnek is tekinthető (lévén a *Hovanscsina* a zeneszerző utolsó teljes mértékben elkészült alkotása): a muszorgszkij-i életmű egészében véve leginkább a „lezárt és nyitott mű poétikája" felől fejthető meg, ha már a szerző maga is ebben a formában – és ennyire hangsúlyozottan ebben a formában – hagyta ránk életművét.

A *Borisz Godunov* és a *Hovanscsina* között fennálló – poétikai szempontból értelmezendő – genealógiai kapcsolatra utal tehát a mód, ahogyan Muszorgszkij az emberben természettől fogva meglévő vad, szilaj, pusztító erőt ábrázolja – ám nem pusztán ennek ábrázolása az, ami meghatározó, hanem e princípium sajátos elhelyezkedése a két műalkotás szüzséfejlődésében. Sok mindenről árulkodik az, hogy az embernek ez az oldala, az emberi őserő – amit a filozófiai gondolkodás történetében elsőként Nietzsche emelt piedesztálra – a két operában hol és milyen körülmények közepette jeleneik meg. A *Borisz*ban két alkalommal találkozunk vele: Varlaam alakja a kocsmajelenetben és az ún. „forradalmi kórus"[219] a zárójelenetben. A *Hovanscsiná*ban három alkalommal szerepel a pusztító, nyers erő: a sztrelecek bevonulása az első felvonásban, Hovanszkij bevonulása előtt a kar (ami ugyan a „nép kara" és nem a sztreleceké, de hatalmas ereje ideköti) és végül a sztrelecek városrészében játszódó jelenet a harmadik felvonásban (ezenkívül még egyszer találkozunk a sztrelecekkel: a kivégzés-jelenetben, de itt már csak hírmondói, zenei reminiszcenciái maradtak az egykori nagy erőnek). Figyelemre méltó, hogy az egy Varlaamtól eltekintve az emberben benne lévő dionüszoszi princípium, a mámoros és vad, elementáris, tomboló szilaj életerő megnyilatkozásait Muszorgszkij mindig a kórusba, a népbe, méghozzá annak valamely harcra kész rétegébe helyezi (ez alól tulajdonképpen Varlaam sem kivétel, hiszen ő is tőről metszett népi figura). Valahányszor ez az erő megjelenik a zenei színpadon, legalább annyira valódi erőt, mintsem puszta erőszakot mutat. Látszólagos kivétel ez alól pl. a két sztrelec beszámolója előző napi kegyetlenkedéseikről, de ez a két sztrelec egyrészt nem azonos az egész sztrelecnéppel – amelybe pl. az asszonyok is beletartoznak –, másrészt igaz ugyan, hogy az oszlopjelenetben fény derül a sztrelecek brutalitására, de ezt szépen kiegyensúlyozza és árnyalja majd a sztrelecvárosban játszódó jelenet a visszafogottan tomboló, dévaj és hetyke pletyka-nótával mint a felvonás zenedrá-

mai kulminációs pontjával.[220] Ott van még ezenfelül a sztrelecek ál-kivégzése, ahol a vert helyzet ellenére a még mindig élő sztrelec-téma visszaemlékeztet a letűnt hajdani dicsőségre és erőre. Ez a hatalmas, dionüszoszi őserő Muszorgszkijnál mindig ambivalens: építő és egyszerre pusztító erők mutatkoznak itt meg, amely erők aligha korlátozódnak a fizikai erőre. Sokkal többről, az embert belülről feszítő hatalmas energiákról van szó, amit bárki megtapasztalhat, ha végighallgatja ezeket a zenéket. A sztrelecek zenei témája pl. még moll-változatában is – a sztrelecek vesztőhelyre vonulása jelenetében – megőrzi ezt a roppant erőt.[221] Lakonikusan összefoglalva, Muszorgszkij operaművészete e körül a kérdés körül forog: honnan ered az ember ereje, mely őt hatalmassá, küzdeni képessé teszi, és hová juttatja őt: a pusztulásba vagy az újjászületésbe? A Félkegyelmű éneke a *Borisz Godunov* végén ezt a kérdést oly módon artikulálja, hogy bár a válasz lesújtó, mégis nyitva hagy egy utat, amin továbbhaladhatunk, még egyszer magunkba gyűjtve azokat a hatalmas, roppant energiákat, amelyeket előzőleg eltékozoltunk és amelyekkel jobbára csak pusztítást végeztünk magunk körül. És itt kezdődik a *Hovanscsina*: mit tudunk kezdeni az új lehetőséggel?

A *Borisz Godunov* tehát ennek a hallatlan erőkifejtésre képes, e kritikus zenedramaturgiai pillanatban pattanásig feszülő és ugrásra kész zenei testbe összpontosított energiának a kisülésével és ellobbanásával ér véget – a *Hovanscsina* pedig vele kezdődik. A művészi kompozíció, tehát a zenedrámai szerkesztés szintjén a mámoros, zabolátlan[222] őserő zenei ábrázolása a leképezése, zenei-drámai megalapozása annak a hermeneutikai párhuzamnak, hogy ti. a *Hovanscsina* ott kezdi el kibogozni a poézis csomóját, ahol a *Borisz Godunov* a bogot elkötötte. (A moszkvai jövevények dala pl. az oszlopjelenet végén – a *Hovanscsina* I. felvonásában – tematikusan és szemantikailag a Félkegyelmű énekére rímel.) A Félkegyelmű dala, együtt korábbi szerepével a Vaszilij Blazsennij-jelenetben, annak a különleges pozíciójára hívja fel a figyelmet aki a különleges státuszából fakadóan egyedül képes – és kénytelen – népe sorsának, benne saját egzisztenciájának a végiggondolására a történelmileg kritikus pillanatban.

Az opera alapszituációja szerint az éppen trónon lévő Borisz Godunov a tizenkét éves Dimitrij Ivanovics cárevics meggyilkoltatása révén került hatalomra. Borisz Godunov és a **gyermek** kapcsolata ezért meghatározó jelentőségű: a gyermekmotívum állandóan jelen van, valósággal „kísért" az operában – kísérti Boriszt és általa persze bennünket, az opera nézőit. (Andrej Tarkovszkij híres 1984-es rendezése[223] a „kísértő gyermek" motívumára van felépítve.) Már a Prológus 1. képének a második felében is áthaladnak gyermekek a színen, majd az első felvonásban Pimen, a krónikás beszéli el a cárevics meggyilkolásáról szóló történetet. Ezenkívül magának a cárnak is vannak gyermekei, akikkel gyengéd, bensőséges kapcso-

latot ápol (Fjodor cárevics kétszer is szerepel: itt, „családi körben”, majd pedig a Borisz halála jelenetben, ahol sajátos módon a „Fjodor-téma” jelzi, ahogy haldokló apja hívására futva jön elbúcsúzni – a zenei téma itt mintha „szaladna”). Ezután a második órajelenetben (II. felv.) Borisz a meggyilkolt gyermek árnyával viaskodik, majd következnek a gyerekek a Félkegyelművel (az éhség-kórusban – „Хлеба, хлеба…” [Kenyeret, kenyeret…] – is énekelnek fiúcskák, olyanok, mint Borisz egykori áldozata). Aztán közvetlenül Borisz halála előtt halljuk az elbeszélést a vak öreg csodálatos gyógyulásáról (itt két gyermek is szerepel: a meggyilkolt Dimitrij Ivanovics cárevics angyallá változott és csodás gyógyításokat visz véghez, az öreget pedig kisunokája vezeti a cárevics sírjához). Ez az elbeszélés is Borisz és a gyermek – a meggyilkolt cárevics – sajátos kapcsolatára van kihegyezve: elsőnek a „gyermek-téma” hangzik fel (ez azonnal „átjön”, mert a célzás világos és kézzelfogható), közben „gyermeki hangról” beszél a vakságából gyógyulást remélő öreg, mire „Borisz összerezzen és izgalomba jön” (Muszorgszkij színi utasítása). Ez a „játék” a gyermek és Borisz között egyre fokozódik, végül a cár ájultan rogy össze, hogy kisvártatva magához térve kamasz fiát hívassa (megint a gyermek motívuma: kb. 16 éves a cárevics), és elkezd haldokolni. Eközben egy kar a távolból a gyermek Dimitrij cárevics meggyilkolásáról énekel – persze Borisznak címezve –, végül a cár rettenetes kínok között meghal. Az opera záróképének a végén megjelenik a nép egy csoportjának az ál-Dimitrij, akiről úgy tudni, hogy anno „még gyermekként” menekült meg Borisz pribékjeitől, és nyilvánosan bejelenti az igényét „apai jussára”, a cári trónra, s hadai élén Moszkva ellen vonul. Mindenki éljenezve követi, egyedül a Félkegyelmű marad a színen és elénekli szomorú dalát Oroszországról.

A székesegyház előtt játszódó jelenetben a Félkegyelmű és a gyermek(ek) összetartozását számos utalás egyértelműsíti: a gyerekek köréje sereglenek, elcsenik egyetlen kincsét, ami a Félkegyelmű számára magát az *életet* jelenti (számára ez a „kopejkácska” olyan értéket képvisel, hogy ellopásáért *a cártól halálbüntetést kér a gyerekekre*: „ölesd meg őket, ahogy megöletted a kis cárevicset” [Вели-ка их зарезать, как ты зарезал маленького царевича]). A Félkegyelmű és a gyermekek viszonyát még szorosabbá fűzi, összetartozásuknak sajátosan mély értelmet ad az a bibliai allúzió, amely itt a szent félkegyelműt több síkon is Krisztussal kapcsolja össze, kiemelve ezzel szentségét és sérthetetlenségét.[224] Az első sík tehát: a Félkegyelmű önmagát buzdítja, hogy imádkozzék Istenhez, majd Krisztushoz fordul. Mindezt együgyű dalába foglalja, így saját személyiségébe ágyazza Istennel való kapcsolatát. A második sík: beszaladnak a színre a fiúcskák és körülveszik, köszöntik a Félkegyelműt, aki eldicsekszik nekik kincsével, a kopejkájával, amit a gyerekek azonnal elcsennek, hogy aztán védelemért az asszonyokhoz fussanak. Ekkor a Félkegyelmű szívettépő siránkozásba fog. De hogyan kezd neki a panaszkodás-

nak? „Megsértették a félkegyelműt!" Tehát megsértették Isten szent emberét: világos itt is az utalás Istennel ápolt szoros kapcsolatára. És ami itt következik, az maga a csoda. A Félkegyelmű keserves panaszolkodása arról, hogy megsértették, megrabolták, a zene révén minden átmenet nélkül egyszer csak átmegy, „belenő" a szintén megrabolt nép könyörgésébe – kenyérért. Igen, így, szó szerint: *kenyérért* („Хлеба, хлеба"). Ez a talán nem egészen félperc időtartamú jelenet egyike talán a legmegindítóbb, legfájdalmasabban gyönyörű kórusoknak, amit Muszorgszkij valaha is írt. E hatalmas kórus végén újra a Félkegyelmű panasza hallik: ő zárja le a nép könyörgését. Muszorgszkij pontosan ugyanúgy a Félkegyelművel keretezi be ezt a könyörgést, a Félkegyelmű éppúgy saját magába mint szakrális keretbe foglalja a nép sirámait, mint ahogy nem sokkal előbb ugyanő magába foglalta Krisztust. A Félkegyelmű ezzel mintegy magába szívja a szenvedők lelkét, egyesül vele. Ezért mondható el, hogy a Félkegyelmű a nép élő lelkiismerete; némi anakronizmussal úgy is mondhatjuk, hogy afféle korabeli Szolzsenyicin, aki nem kis bátorsággal, sőt vakmerőséggel mindent – egész életét (testi-lelki épségét) – egy lapra feltéve kimondja az igazságot úgy, hogy *semmi nem marad elmondatlan*.[225] Az imént leírt esztétikai hatásmechanizmusban a bámulatra méltó, hogy Muszorgszkij mindezt a *zene eszközeivel*[226] valósítja meg, és hogy az összhatás végeredményben igen egyszerű. Olyasformán, mint pl. Bach *h-moll misé*-je, amelynél egyszerűbb zenét így hamarjában nemigen tudnék elképzelni. Az *EGYszerűség* itt magától értetődően nem a „kezdetleges", „primitív" vagy „együgyű"[227] értelemben veendő. Az EGY és az „Egyszerű" természetesen jelen van Muszorgszkij operájában, olyasformán, mint Bach említett oratorikus művében, persze nem az ideológia vagy az anti-ideológia szintjén, mintha most az évtizedeken át a széles és elnyomott néptömegek szócsöveként aposztrofált Muszorgszkij egyszeriben, *post mortem* ráébredvén az igazságra, rátért volna az egyedül követendő helyes – damaszkuszi – útra.

Előttünk áll tehát a Krisztussal sajátosan meghitt kapcsolatban lévő szent Félkegyelmű egyfelől, és a – már az opera alapszituációjából eredően is – Jézussal szintén jó kapcsolatot „ápoló" fiúcskák másfelől, akiknek Istennel való, a szent Félkegyelműével rokon jellegű kapcsolatára a cár és a Félkegyelmű között lejátszódó vérfagyasztó jelenet vet majd sajátos fényt, s onnét visszatekintve értjük meg igazán, hogy miben áll a Félkegyelmű, a gyermek(ek) – fiúcskák – és a nép egymás közötti viszonyának a jelentősége.

E zene nagysága azonban nem pusztán abban áll, hogy itt, ezen a helyen „oly szépen szól", „megindítja az érző szívet" stb. Van itt még valami egyéb, ami ezt a jelenetet lélegzetelállítóvá teszi – vagy egyszerűen szólva: széppé. A „Хлеба, хлеба…" kórus itt igen rövid ideig tart, az egész időtartama nem több néhány másodpercnél. Nem is tarthatna tovább, mert akkor aligha éreznénk hitelesnek:

nagy fájdalmában, végső elesettségében az ember képtelen hosszabb ideig egyfolytában ilyen hőfokon, ekkora erővel „adni magát”, szüksége van valamiféle megnyugvásra. Úgy, ahogy az ember nagy bánatában zokog: hullámokban, és a végén lecsendesedik. Van tehát ennek a zenének egy sajátos ritmusa, ami ebben a jelenetben a következőképpen fogható meg: a kórus két alkalommal nagy vehemenciával, fortissimo szólal meg : „Хлеба”, majd utána lecsillapodik, megnyugszik a zene. Ismerős ugyanez a technika pl. Mozart *Don Giovanni*jának első felvonásából, ahol a kezdeti nagy feszültség – Anna és Giovanni tusakodása, majd a végzetes párbaj – után a zene lecsillapodik. A zenei ritmus sok esetben az ember belső, fiziológiai ritmusával analóg vagy azt modellezi (itt a fájdalom ritmikus, hullámzó kitörése, amott a haldokló kormányzó utolsó szívverései vagy lélegzése; vagy akár a görög tragédiák egysoros replikáira is gondolhatunk, amikor a szembenálló felekben hatalmas indulat feszül, ami gyors és rövid megnyilatkozási formát követel). Miképpen a hatalmas, túláradó gyönyör érzése, úgy ennek inverze, a végtelen, óriási fájdalom sem tarthat tovább néhány pillanatnál.

A crescendo-rész, tehát a könyörgés-jeleneten belül a „Хлеба”-kórus valósággal „beleég” a hallgatóba, akkora ereje van, akkora zenei kifejezőerőre tesz szert – és elkezd hatni, dolgozni. E hatás a következőképpen működik: ez a kórus, a visszautalás révén, újra behozza a képbe az opera nyitókórusát a Prológusból, amely szintén az elesettség és a kitaszítottság artikulálása. Ebben a kórusban a zene, ugyanúgy, mint itt, egy bizonyos ponton felér a csúcsra, egy rövid ideig ott időzik, majd leereszkedik és megnyugszik. Ez a bizonyos pont a „Смилуйся!” [Könyörülj!] kórus. Ez nemcsak visszafelé működik, hanem előrefelé is; pontosabban Muszorgszkij úgy szerkeszti a kompozíciót, hogy erre a zenére tekintünk vissza bizonyos későbbi pontokon. Nézzük csak: jön a cár a kíséretével és megkérdezi a „szent embertől”, hogy az miért sír. Ekkor egy vérfagyasztó jelenet következik: a Félkegyelmű válaszol és hozzáfűzi furcsa javaslatát: „Вели-ка их зарезать, как ты зарезал маленького царевича.” [Rendeld el, hogy öljék meg őket, ahogy te is megölted a kis cárevicset.] Az egyik bojár, a főintrikus Sujszkij herceg el akarja fogatni a Félkegyelműt, de Borisz nem engedi, hogy bántsák. Borisz így reagál a szörnyű vádra: „Молись за меня, блаженный!” [Imádkozzál értem, szent ember.] Ekkor kapja Borisz a második tőrdöfést a szívébe, s ez még az előbbinél is mélyebbre hatol, még jobban megsebzi: „Нет, Борис! Нельзя, нельзя, Борис! Нельзя молиться за царя Ирода! Богородица не велит.” [Nem, nem! Nem szabad imádkozni Heródes Királyért – a Szűzanya nem engedi.] Elképzelhetjük Borisz lelkiállapotát ezek után; nagyon hatásos lenne ebben a pillanatban egy melodramatikus monológ Borisz szájából. De Muszorgszkij nem hatásvadász, így hát a zenei-drámai szálat továbbra is a Félkegyelmű tartja a kezében, aki most elénekli híres-szép dalát

Oroszországról: „Лейтесь, лейтесь, слезы горькие…” [Onts, onts keserű könnyeket …] A szent Félkegyelmű ebben a dalában Oroszország mély bánatáról, szomorú és fájdalmas sorsáról énekel; a zene lecsillapodva, rezignáltan – azt mondhatjuk: bölcsen – összefoglalja az egész operát, benne természetesen az előbbi könyörgés-kórust is. Miközben ezt a dalt hallgatjuk, lehetetlen, hogy ne villanjon fel bennünk a Хлеба-kórus éppúgy, mint a „Смилуйся” és zenei kontextusa. A Félkegyelmű panaszos siránkozása, amikor a fiúcskák elcsenték a kopejkáját (ami felvezetésként szolgált a nép könyörgés-kórusához) motivikusan megalapozza ezt a dalt: az „A-a” (a siránkozás) mint motívum jól érzékelhetően visszaköszön és végig jelen van a dalban. Először a dal zenekari „előjátékában” találkozunk vele (fúvósok), majd a vokális szólamban bújik el a téma, miközben egy darabig a zenekar is ezt a témát játssza. A vokális szólamban először csak ott bujkál ez a panasz-téma, de a „плачь, плачь, душа…”-tól kezdődően a felszínre tör és a vokális szövet fő építőelemévé válik. A zenekari szólamokban majd a dal „epilógusában” bukkan fel újra a téma és zárja le a dalt. A Félkegyelmű dala letisztultan és leszűrt formában foglalja össze az operában eddig látott-hallott szenvedéseket; mint láttuk, a sajátjáét éppúgy, mint a népét (a záródal zenei anyaga lényegében ugyanaz, mint a kismacskáról meg a holdról énekelt együgyű dalé). A szent félnótás ebben a dalában, e dal révén a mélybe és a jövőbe látó bölccsé magasodik, akiben eggyéolvad saját és népe szenvedése. És ez a szenvedés-dal, a „Хлеба”- és a „Смилуйся”-kórusokkal a mélyben ott bujkál, azaz visszhangzik majd Borisz halálának a jelenetében, amelybe szintén beágyazódik egy kórus, egyfajta rejtett stichomythiaként a haldokló Borisszal.

A bibliai allúziók következő szintje – ez retrospektíve működik igazán – a „Вели-ка их зарезать” [Gyilkoltasd le őket]: ez itt nyílt utalás Heródes királyra; a folytatás pedig, „как ты зарезал маленького царевича” [ahogy a kis cárevicset is megölted], mintegy szemantikai rímként egyenlőségjelet tesz Borisz és Heródes közé. Borisz utolsó szalmaszála, amiben megkapaszkodhatna, hogy arra kéri a „szent embert”, imádkozzék érte (lám, most az uralkodó könyörög a néphez, a nép élő lelkiismeretéhez!): „Молись за меня, блаженный!” [Imádkozzál értem, szent ember.] Borisz ezzel maga is elismeri a Félkegyelmű szentségét. A könyörgésre ez a válasz: „Nem, nem! Nem szabad imádkozni Heródes királyért – a Szűzanya nem engedi.” Félreérthetetlen és eltéveszthetetlen immár a szent Félkegyelmű alakjához fűződő bibliai kapcsolat: Heródes, a Szűzanya és „imádkozni”. Erre következik a Félkegyelmű dala Oroszországról. Ez a dal, az eddigiek után, a mélyén magában hordozza a fent említett, a Bibliával és Istennel kapcsolatos konnotációkat, súlyos ezektől a konnotációktól. Ez a zene úgy „működik”, hogy amint előrehaladunk benne, mindent, ami előzőleg a zenében történt, az éppen követke-

ző részek továbbviszik és magukba olvasztják, akár valami lavina, csak éppen nem fenyegetően, hanem barátságosan, és nem fagyot, hideget sugározva, hanem bensőséges melegséget. Goethével szólva: „Nem mindig szükséges, hogy az igaz megtestesüljön, éppen elég, ha szellemileg itt körülleng és egyetértést hoz létre, ha úgy árad el a levegőben, komoly-barátságosan, mint a harangzúgás."

A gondolkodók mélyebben tanulnak abból, ami hiányzik.
(Martin Heidegger)

Úgy tűnik, hogy az emberek, eltekintve a ritka kivételektől, nem hajlandók valóságos képet alkotni önmagukról.
(Modeszt Muszorgszkij)

PUSKIN ÖRÖKSÉGE: IRÓNIA A *HOVANSCSINA* ZENEDRAMATURGIÁJÁBAN

AZ ELŐZŐ fejezetben láttuk, hogy Muszorgszkij hattyúdala, a *Hovanscsina* opera a tekintetben a *Borisz Godunov* művészi témájának a folytatása, hogy újrahermeneutizálja az előző opera által különös, talányos módon lezárt kérdést. A „talány" valójában a művész által felvetett probléma egyszerre lezárt és nyitva hagyott voltában, az „oldás és kötés poétikájában" gyökerezik, aminek a tétje a **hatalom**, mégpedig a politikai hatalom mibenlétének, természetének zenei megragadása és megfogalmazása. Muszorgszkij végérvényesen leszámol a hatalommal kapcsolatos mindenfajta illúzióval és könyörtelenül száműzi azokat. Különös hangsúly esik ezen illúziók *száműzésére*: a *Borisz Godunov* egyik legfontosabb üzenete ez, és a *Hovanscsina* első felvonásának a zenedrámai cselekménye is az ezekkel az illúziókkal való leszámolás jegyében zajlik.

A *Hovanscsina* első felvonása a *Borisz Godunov* nagy kérdésére reflektálva NÉP és HATALOM viszonyát veszi újra górcső alá. Muszorgszkij arra a kérdésre keresi a választ, hogy mi rejlik a panegyricusok[228] mögött ill. azok mélyén. A *Hovanscsina* szerzője már az első felvonásban leszámol a panegyricusszal: zenedramaturgiailag már itt, az opera elején kihúzza a „славьте нас!" [dicsőítsetek bennünket!] lába alól a talajt, tehát nem vár vele a mű végéig, mint tette a *Borisz* esetében. Muszorgszkij azért keveri így a kártyáit, hogy a *Hovanscsiná*ban a továbbiakban lehessen építeni erre a *tudásra*. Ezért sűríti a *Borisz Godunov* népről és hatalomról megszerzett-megharcolt tudását a *Hovanscsina* első felvonásába; a *Hovanscsina* célja az emberi lét megismerésében „lekörözni" az előző operát: joggal mondhatná Nietzsche, hogy Muszorgszkij itt, ezen a ponton a lét megismerésének jeges iszonyatát lehelő magaslatára jutott. A *Hovanscsina* szerzőjét az tette képessé a probléma radikálisan új szempontú megragadására és megfogalmazására, hogy a hatalmi cselekvéseket összességében annak látta, amik azok valójában: hús-vér emberek szoros egymásrautaltsága és függősége bonyolult viszonyrendszerének, amelyben bizonyos fokig mindenki rá van utalva valaki másra (vagy másokra). Nem alkot ki-

vételt ebből a függelmi rendszerből az sem, aki a hatalmi hierarchia csúcsán áll; a hatalmi játéknak éppen ez utóbbi mozzanat adja meg a játék-jellegét, tehát éppen ez teszi jól *modellálhatóvá* ezt a viszonyt. A hatalom Muszorgszkij számára tehát *emberi* viszonyoknak egy adott történelmi konstellációba rendez(őd)ése, mely konstelláció alapeleme a függés valaki mástól, és az ebben a hatalmi hierarchiában lévők függésének a mértéke szerint beszélhetünk adott esetben kiszolgáltatottságról, elnyomásról, szolgaságról stb. Muszorgszkij egyik alapvető posztulátuma a hatalomra vonatkozóan, hogy az mindig *az embertől ered és az emberben végződik* (vagyis rá irányul). Fogalmazhatott volna olyanformán is – ha költő lett volna –, ahogy Illyés Gyula *Egy mondat a zsarnokságról* c. híres versében: „Ahol zsarnokság van, ott *mindenki szem a láncban…*" (kiem. tőlem – M. M.) Bármennyire különösen hat – az anakronizmus okán –, de Muszorgszkij politikai filozófiájának[229] az értelmezéséhez jól járó kulcsot adhat a kezünkbe ez az elmúlt század ötvenes éveiben keletkezett költemény, melynek alaptétele, hogy a zsarnokságnak (és minden politikai formációnak) bizonyos fokig minden érintett a részese – mégpedig nemcsak úgy, hogy el*szenvedi* a zsarnokságot (vagy bármilyen más államformát), hanem úgy is, hogy – *aktívan* – maga is hozzájárul annak fennmaradásához, mert (kényszerűen vagy önként, ez most indiffferens) maga is hozzáteszi a magáét. Muszorgszkij politikai bölcseletét – ha szabad az operáival kapcsolatban egy ilyen „diszciplina-idegen" terminológiával élni – az teszi igazán radikálissá, ez a filozófia azzal lép túl az előtte lévő korok, de főként a romantika művészeinek a történelemszemléletén (és ez a vonása, bátran állíthatjuk, Friedrich Nietzschét előlegezi meg), hogy a történelemben az ember *személyes felelősségét* hangsúlyozva gyökeresen *szakít mindenfajta idealizmussal.* Muszorgszkij zenéjének ez a sajátossága, mondhatni idioszinkráziája interpretációtörténeti kérdésekben is eligazít bennünket, hiszen éppen ez a nagyon különös és nehezen megfogható (de azért ellentétes irányokban is magyarázható) jellege óvta meg egyrészt ezt a zenét – nem, nem a feledéstől, hanem az „anti-kanonizációnak" attól a fajtájától, aminek pl. Varlaam Salamov vagy éppen Szolzsenyicin művészete áldozatul esett. Az éremnek azonban, mint mindig, ebben az esetben is két oldala van: Muszorgszkij e sokféleképpen való kanonizálhatósága végül is oda vezetett, hogy ez a kanonizáció, azaz az értelmezés mind a mai napig nem hogy nem zárult le, hanem éppen hogy csak elkezdődött.[230] A 19. századi orosz irodalom java részével ellentétben, amelyre vonatkozóan a poétikai interpretáció főbb irányai századunk első felére ki lettek jelölve – és számos szerző, köztük a talán leghányatottabb utóéletű Dosztojevszkij[231] esetében rendkívül figyelemreméltó eredmények is születtek –, Muszorgszkij zenéjét illetően ez a folyamat, tehát a kritikai interpretáció alapjainak a lerakása jelenleg is folyik. E jelenség okainak a feltárása szétfeszítené e munka kereteit, hiszen olyan interpretációtörté-

neti, sőt hermeneutikai problémáról, ill. probléma-együttesről van szó, ami Muszorgszkij zenéjének a legmélyebb gyökereit érinti; a kérdés tehát legalább annyira zenetudományi, mint történeti és hermeneutikai síkon vetődik fel. A problémának csupán egyetlen aspektusával kívánok most foglalkozni, és ez egy bizonyos – nem pusztán a politikumra korlátozódó – *filozófiai gondolkodás* zenei megjelenítése. Feltételezésem szerint ugyanis ez a filozófia – pontosabban a *zenével,* vagyis a zenében, a zene által megvalósított bölcselkedés – az, ami mind a mai napig elzárta Muszorgszkij életművének jó részét a publikum elől, ill. talán fordítva: a publikum volt elzárva ez elől a zene elől. Természetesen a zenetörténet korábbi korszakaiban is akadtak nagy „filozófiák", jelentős filozófiát felmutató zenedarabok – J. S. Bach szinte egész életműve vagy Mozart érettkori műveinek nagy része ilyen –, hiszen a zene egy bizonyos rétegében alapvetően filozófia, méghozzá hermeneutikai filozófia, amennyiben szüntelenül újraértelmezi önmagát és állandóan erre az interpretációra sarkallja hallgatóját is, de különösképpen az előadót (interpretáción nem pusztán a zenemű előadását értve; bár természetesen a mű megszólaltatása is része a műre vonatkozó hermeneutikai aktusnak, vagyis a „zenei bölcselkedésnek"[232]). Muszorgszkij megjelenésével azonban valami merőben új és szokatlan ütötte fel a fejét a zene történetében. Ez a *zenei jellemzés* olyan alkalmazása, a zenei karakterek olyan összerendezése, egymásnak feleltetése, egymásnak feszítése – más szóval a zenei hangoknak, frázisoknak és témáknak olyan *művészi kompozícióba* illesztése –, aminek köszönhetően egy gondolati struktúra, vagy struktúrák jönnek létre, s ezek a struktúrák hermeneutikai szituációba hozzák a zene hallgatóját, „filozófussá", gondolkodóvá avatva őt. Mi az új ebben? – tehetne valaki egy ellenvetést. Hiszen mi egyebet tettek az európai zene – mondjuk a barokk kortól kezdve – legnagyobb képviselői?

Muszorgszkij „zenei filozófiáját" persze „élőben" érdemes tanulmányozni, e filozófiát működés közben megpróbálva rajtakapni és kérdőre vonni. Szándékaim szerint a könyvben olvasható *Muszorgszkij*-interpretációknak *együttesen* kell érvelniök a filozófiai gondolkodás e fentiekben jelzett zenei reprezentációja mellett. Ezek az interpretációk természetesen semmifajta „filozófia*tudományi*" kompetenciát nem vindikálhatnak a maguk számára; már csak azért sem, mert hiszen bármennyire „filozofikus" zene is a kései Muszorgszkij színpadi zenéje, azért mégis esztétikai produktummal, *poésis*szel van itt dolgunk. Mihail Bahtyin mutatott rá Dosztojevszkij-monográfiájában, intőleg, arra a vakvágányra, amelyre a **költői alkotást** a benne ilyen-olyan formában explicite megszólaló filozófiai nézetekre alapozva – netán egyenesen azokkal azonosítva – interpretáló szemlélet szükségképpen sodródik.[233] Ha tehát a Muszorgszkij-zene „filozófiáját" vagy filozofikus jellegét kívánjuk megragadni és szavakba foglalni, a zenei-drámai struktúrákban életre kelő műalkotás szöveghű in-

terpretációja tűnik az egyedül járható útnak, s a „filozófia" ebben az értelemben talán nem lesz egyéb az interpretáció eredményeként kirajzolódó, széles horizontot átfogó, totális világképet teremteni képes létszemléletnél. Ezen, anyagában és létmódjában egyaránt különleges vagy „szokatlan" filozófia nyomába eredve kezdjük meg ebben a fejezetben a *Hovanscsina* zenedrámai szerkezetének a vizsgálatát. Ennek bemutatására az opera első felvonása tűnik a legalkalmasabbnak, mert itt jól exponálódik a darab zenei szüzséje: a zenei cselekmény a sztrelecektől ill. Hovanszkij hercegtől – a tulajdonképpeni „hovanscsinától" – indul útjára és Doszifejjel és az óhitűekkel zárul. A *Hovanscsina* első felvonása valódi expozíció abban az értelemben, hogy felvonultatja az opera főbb zenei és drámai elemét és karakterét, amelyekből az opera a továbbiakban építkezik. Az egyik ilyen kompozíciós karakter – nevezhetjük az orosz formalista irodalomtudományi iskola nyomán *művészi fogásnak* is[234] – a **zenedrámai irónia**, ami alapvetően a mű egyetlen eleméhez, a címszereplőhöz kötődik, akinek már a kezdetektől a nyomába szegődik és akit haláláig elkísér. Feltételezésem szerint, amit a következőkben fogok bizonyítani, a hatalommal kapcsolatos illúziók lerombolásának a poétikai eszköze Muszorgszkij kezében a zenedrámai irónia. Szeretném itt előrebocsátani, hogy Muszorgszkij zenei iróniájának a poétikai tere kiterjedtebb, tágabb érvényű a hatalomra vonatkozó illúzióknál, mert az itt alkalmazott művészi eljárás a *mindenfajta* illúzióval, sőt idealizmussal való kérlelhetetlen leszámolás eszköze és útja. Ez az irónia ontológiai – Martin Heidegger tekervényes kifejezését kölcsönvéve: fundamentál-ontológiai – eredetű annyiban, hogy rajta keresztül feltárul előttünk az emberi lét a maga nyers valójában, vagyis azt alapvetésében szemlélhetjük, megfosztva mindenfajta hamis köntöstől és álcától. Muszorgszkijnál az irónia a művészi igazság megfogalmazásának az eszköze ill. az oda vezető út egyik fontos szakasza.

Muszorgszkij az irónia segítségével mutatja meg és mezteleníti le címszereplőjét, Iván Hovanszkijt, akit pedig első megjelenésekor a külső nagyság minden attribútumával felruházott, ami egy népe által körülrajongott despotának kijár. Hovanszkij alakjának ez a fokozatos trónfosztása paradigmaként szolgál arra, hogy a végsőkig idealizált hősből hogyan válik *ember*. Ahogy Mozart *Varázsfuvolá*jában a papok tanácskozásán Sarastro és az egyik pap megvitatják Tamino státuszát:

Öreg pap Aggódom az ifjúért – ő herceg!
Sarastro Több annál: ember!

Hasonlóképpen zajlik Muszorgszkij zenei hermeneutikájában az idealizált – mert leegyszerűsített – Oroszország lecsupaszítása: a hamis és kártékony idealizmustól való megszabadítása, ami valójában e világ felemelése, hiszen ezzel a tárgy meg-

kapja az őt jogosan megillető helyet, visszanyervén eredendő gazdagságát. Muszorgszkij a szegényes, mert vértelen és élettelen, sápkóros idealizmus helyett a vérbő, gazdag és buján tenyésző életet kínálja, amikor a *Hajnal a Moszkva-folyón* c. szimfonikus képpel útnak indítja *Hovanscsiná*ját.

A TRAGIKUS IRÓNIA IVÁN HOVANSZKIJ ALAKJÁBAN

Iván Hovanszkij figurája felépítésének a kompozíció szempontjából a legfontosabb eleme a **tragikus irónia**, ami a herceg egész szerepét áthatja. A költői irónia[235] kompozíciós szervezőelemmé emelése gyaníthatóan **puskini örökség**, ami, mint a könyv első részét alkotó Puskin-interpretációkban láthattuk, a *Borisz Godunov* dráma egyik poétikai vezérlőelve. A különbség Puskin drámája és a *Hovanscsina* között persze szembeszökő: míg az irónia Puskinnál az *egész* dráma kompozíciójának az alapprincípiuma, addig Muszorgszkij operájában ez a fajta szerkesztés bizonyos figurákra – igaz, kulcsfigurákra – korlátozódik. (Megjegyzendő, hogy az irónia Puskinnál sem jut kizárólagos szerephez, hiszen a kolostorjelenetből száműzve van minden, aminek köze lehet az iróniához – mely szó eredetileg „tettetést" vagy „színlelést" jelent)

Rimszkij-Korszakov részéről nem kis hiba volt, hogy a *Hovanscsina* hangszerelése-átdolgozása közben teljes egészében kihúzta az írnok és a moszkvai nép jelenetét az első felvonásból. E nélkül a jelenet nélkül ugyanis sokkal kevésbé érthető Iván Hovanszkij beszéde, amit az első felvonásban a sztrelecekhez intéz. Az így megcsonkított opera nézőjének-hallgatójának az a benyomása támad, mintha Hovanszkij a levegőbe beszélne; ez így már csak azért is szerencsétlenül hat, mivel az öreg Hovanszkijban van ugyan egy jókora adag hiúság, s evvel a hiúságával egy tőről fakad az a jellemvonása, amit talán úgy lehetne megragadni, hogy ő egy saját maga által felfújt nagyság (Doszifej ezt nyíltan szóvá is teszi: „Эх, Тарaруй ты, Тарaруй!" [Ej, te szószátyár!][236]), ezt a vonását azonban nem érzékeljük teljes egészében, ha azt a csavarásból fakadó, iróniával telített művészi csattanót elszalasztjuk, ami a moszkvai jövevények és az írnok jelenetében az írnok által felolvasott felirat (a sztreleckommandó ténykedésének a dokumentuma) és Hovanszkij beszédének az összekapcsolódása révén jön létre. Mert Hovanszkij valóban szószátyár ugyan, a lényében valóban van valami bombasztikus, de ebben a bizonyos beszédében *konkrét* eseményekre utal, mégpedig annak a bizonyos oszlopra elhelyezett feliratnak a tartalmára, amit előzőleg, némi huzavona és dulakodás után, az írnok felolvasott a moszkvaiaknak. A felirat tanúsága szerint a sztrelechadtest

számos bojárt és herceget megvesszőzött, száműzött vagy éppen kivégzett – mint pl. Lariont, a duma fődeákját, akinek a neve a sztrelecek bemutatkozásából ismerős: „Как дьяку-то думному Лариону Иванову грудь раздвоили камением вострым” [ahogy a duma fődeákjának, Larion Ivanovnak egy éles kővel felhasítottuk a mellét]. Ahogy az írnok a moszkvaiak sürgetésére újabb és újabb részleteket ismertet a felirat szövegéből – fennhangon olvasva az áldozatul esett nemesemberek nevét –, a felsorolás egyes tételeit mindig a sztrelec-téma kezdő frázisa vezeti be a zenekarban. Ezzel a sztrelecek állandó zenei jelzője sajátos szerzői interpretáción megy át, hiszen a zenei jellemzés e pozicionálása révén – ti. hogy a sztrelecek ontológiai kapcsolatba kerültek a kegyetlenséggel és brutalitással – a *Hovanscsiná*ban művészileg modellált *hatalom* alapját alkotó nyers erőszakkal való azonosulás bélyegét kell ezután magukon viseljék. Ők tehát a „hovanscsina” alappilérei, amelyeken az összeesküvés épülete és ennek az összeesküvésnek otthont adó ontológia nyugszik. (A II. felvonás végén Saklovitij tudósítja a perlekedő hercegeket arról, hogy Péter cár „hovanscsinának” keresztelte el a Hovanszkijok cselszövéseit.) Mivel a *Hovanscsina* apropójául szolgáló összeesküvés nyilvánvalóan nem a sztrelechadtest szellemi gyermeke – annak ők csupán végrehajtói és közvetett módon szenvedő alanyai is egyben (kivégzésjelenet) –, hanem Iván Hovanszkijé, ez az imént vázolt reláció a sztrelecek és vezérük közötti viszony leírása, ami a zenében a kompozíció szintjén úgy jelenik meg, hogy a sztrelecek zenei témájának a Hovanszkij-téma egy otromba, szögletes, erősen sarkított és bombasztikus határesete, a forrásához képest eltorzított alakban.

A sztrelec-téma alapvetően az *erő* zenei képe, az emberben szunnyadó hatalmas energiákat felszabadító és az ember képességeit határtalanná tágító erőé, amivel, Sophoklés thébai vénjeivel szólva, „van ki a jóra, van ki gonoszra tör”. Az *Antigoné* híres kardalának a költőjéhez hasonlóan (akinek talán leghíresebb tragédiája, az *Oidipus király* a szphinx nevezetes kérdésére épül, ami az emberre mint a megismerésnek egyszerre tárgyára és alanyára irányul, azaz a szűkebb értelemben vett költői hermeneutika első megjelenése a világirodalomban), tehát Sophokléshez hasonlóan Muszorgszkij is ezt a kérdést teszi fel *Hovanscsiná*jában: *mi is az ember*, akinek „határtalanok tehetségei”? Akárcsak Sophoklés – akinek idézett kardala részben a kezdősorok tendenciózus félrefordítása révén („Sok van mi csodálatos, de az embernél nincs semmi csodálatosabb”), de alapvetően a 19. század szellemi gyermeke, a pozitivista történelemszemlélet túltengésének köszönhetően különös metamorfózison menve át az ember*hez* (!) írt himnusszá „változott át” –, Muszorgszkij sem idealizálja vagy bálványozza az embert, bár az elmúlt évtizedek során kétségtelenül voltak arra irányuló törekvések, hogy Muszorgszkijt a „haladó zeneművészet” egyik apostolává avassák. Ez az alapjában véve ideológiai inditta-

tású interpretációs kísérlet, amely a *Boris*szal még valahogy csak elboldogul, a *Hovanscsina* előtt értetlenül áll és nem tud vele mit kezdeni. (Valójában a *Borisz Godunov* is megfejthetetlen talány marad az ideologikus olvasat számára, legfeljebb könnyebben „elbánik" vele (ez az opera talán könnyebben gyömöszölhető bele a feltörekvő-felemelt és megigazuló néptömegekről szőtt dajkamesék Prokrusztészágyába.) Ennek a hermeneutikai tehetetlenségnek az az oka, hogy Muszorgszkij – és ebben nagy kortársa és közeli eszmei rokona, Fjodor Dosztojevszkij művészi attitűdjére ismerhetünk – nem szenvedhette a konvenciót a művészetben, és terhére voltak az ideológiai természetű sablonok, amelyeket nyűgként rázott le magáról. Ebben, és csakis ebben az értelemben egyedül a „tiszta művészet" érdekelte; a művészet bármilyen más megnyilvánulási formáját radikálisan elutasította. Hadd hivatkozzam e helyen Muszorgszkijnak az önéletrajzában megfogalmazott profession de foi-jára: „A művészet nem cél, hanem az emberekkel való beszélgetés eszköze." Ez a hitvallás valóság és művészet viszonyának gyökeres újragondolásáról tanúskodik; ez a viszony Muszorgszkij idejében éppen úgy, mint az utána következő korokban neuralgikus pontja volt – más szemszögből nézve ugyan, de ma is az – a művészetről való elméleti gondolkodásnak csakúgy, mint az éppen uralmon lévő hivatalos ideológiának. Ez több okból is fontos számunkra, amikor hozzá akarunk férni Muszorgszkij műveihez, amelyek nem pusztán immanens művészi értéküknél fogva egyedülálló alkotások a zene történetében, hanem a szüzsé és a téma különös – hisz tipikusnak nemigen mondható – megválasztása okán is. A Muszorgszkij által kiszemelt témák és szüzsék ugyanis pontosan ugyanazokat a kérdéseket vetik fel, amik – legalábbis Muszorgszkij színre lépése óta, de alighanem Platónig vagy akár Homérosig visszamenően – mindig is az első helyen foglalkoztatták úgy az írástudókat, mint a hatalmukat őrző-óvó politikusokat. Művészet és valóság, művészet és hatalom, tudás és hatalom – ezek a kérdések mindig is afféle hermeneutikai darázsfészkeknek számítottak, és amikor Muszorgszkij a *Borisz Godunov*val megjelent a zenetörténetben, jó érzékkel ezekbe a darázsfészkekbe nyúlt bele és bolygatta fel őket. Bizonyos mértékig ugyan elvben minden műalkotás felvesz egy meghatározott – vagy éppen a mű által meghatározandó – hermeneutikai pozíciót, amelyből a világra és a létezésre vonatkozó interpretációs aktusokat útnak indítja, de Muszorgszkij esetében ezenfelül ott van egy szinte extravagánsnak nevezhető többlet: nevezetesen, az ő zenéje szándékosan provokálja a kanonizált hagyományt; az ő művészetének eszmei alapzata, tehát a művek tárgya (fabula, téma, szüzsé) is eleve abba az irányba hat, hogy szisztematikusan aláássa és ledöntse a konvencionális, az elfogadott formákat, hogy új kánont teremtsen. Ez zenei, drámai és kompozíciós téren egyaránt érvényes. Lakonikusan összefoglalva tehát Muszorgszkij művészi – és ami ezzel egy: filozófiai – programjá-

nak „téziseit", ezt a paradoxont kapjuk: bálványozás helyett a bálványok ledöntése az, amit ő a zászlajára tűz.

Muszorgszkij „bálványdöntögetésének" a hogyanja zenepoétikai aspektusból alighanem úgy ragadható meg a legadekvátabban, ha végigkísérjük a „hovanscsina" – vagyis az opera témájának, a Hovanszkij-klán összeesküvésének ontológiai alapja – zenei-zenedrámai megszületésének körülményeit. Ez az ontológia zeneileg – és ebből fakadóan: drámailag – két alapelemre támaszkodik: a sztrelec-témára és a Hovanszkij-témára. Mint arra fentebb utaltam, a két elem között genealógiai kapcsolat van (az előbbi zenei téma az utóbbi forrása), de a dráma viszonylatában kölcsönös függőségi viszony áll fenn közöttük: a Hovanszkij-téma bukásával a sztrelecekre is összeomlás vár. Kövessük először nyomon a zenei alapzat testében alul álló elem, a sztrelecek zenei témájának a létrejöttét. A sztrelec-téma első megjelenése a rettenethez kötődik: az írnoknak a feljelentés csattanója miatt érzett – szóban és zenében egyaránt kifejezett – páni félelme a sztrelec-zenébe torkollik, ami ezt a rettenetet mintegy magába szívja és felfalja. A jelenet úgy van megkomponálva, hogy amikor Saklovitij a feljelentés diktálásában odáig ér, hogy „a moszkvai trónt pedig Andrej Hovanszkij fogja elfoglalni", az írnokot páni rettegés keríti hatalmába: „(*Вскрикивает*) Прямая погибель, не будет пощады, князь все узнает. Князь не простит мне, пыткой жестокой, плетью в застенке замучит до смерти!" [(*Felkiált*) Jaj, azonnal végem, nem lesz kegyelem, a herceg mindent megtud majd. A herceg nem bocsát meg nekem, kegyetlenül megkínoznak, a kínzókamrában halálra korbácsolnak engem!] A kompozíció félreérthetetlenül és több rétegben jelzi a rettenet és a sztrelecek szoros összetartozását, amit ez előtt a jelenet előtt jobbára csak verbális – bár zeneileg plasztikusan illusztrált – megnyilatkozásokból sejthettünk (a két sztrelec beszámolója előző napi tetteikről). Ez szövegszerűen úgy jelenik meg, hogy amikor az írnok odaér lamentálásában, hogy őt „kínzókamrában halálra kínozza majd a herceg" (ti. ha tudomást szerez arról, hogy ő írta le a feljelentést), a sztrelecek rázendítenek büszke, rátarti nótájukra, amelyben pontosan arról énekelnek, amitől az írnok retteg. Abban a pillanatban, ahogy Saklovitij megnevezi az összeesküvés – a „hovanscsina" – kedvezményezettjét, Andrej Hovanszkij herceget, mint a moszkvai trón várományosát, az írnok hirtelen felpattan, és ezzel egyidejűleg egy négy fortissimo tutti akkordból álló zenei monogrammal valósággal berobbannak a színre a sztrelecek. A négy hangból álló ütem crescendóban ér véget, ami így tovább fokozza és ébren tartja az írnokból a halálfélelem kiváltotta jeges iszonyatot. A sztrelecek zenei monogramja éppen azzal éri el a hatást, hogy rövid ideig és elszórtan – ritkán, nem sűrűn – sújt le, tehát viszonylag hosszú szünet telik el két ilyen lesújtás között, de erre a zenedrámai holt térre (a szünetre) kisugárzik a fe-

nyegető erő: így kelti ez a zenei struktúra a fenyegetés érzetét. Ez háromszor ismétlődik, és a sztrelec-téma csak a harmadik alkalommal jelenik meg teljes fegyverzetében. Ekkorra a zene hallgatója már kellőképpen fel van készítve arra, hogy a sztreleceket, az írnokot – és ami a legfőbb: a „hovanscsinát" – értelmezni tudja. Nyilvánvaló, hogy a sztrelecek nem pusztán az írnokot fenyegetik; nem csak ezért kötődik alakjukhoz az iszonyat és a rettenet. A sztrelecek abban a zenedrámai pillanatban teszik le névjegyüket, amikor Saklovitij – és az írnok! – feljelentése *nevén nevezi* a „hovanscsina" egyik főkolomposát, az ifjú Hovanszkij herceget. Az általuk keltett iszonyat tehát nem egyedül az írnok létalapját fenyegeti, hanem egész Oroszországét is. Oroszország sorsát az írnok figuráján keresztül a moszkvai jövevények jelenete emeli be az opera zenedramaturgiai látómezejébe, mégpedig a jelenet zárószáma és eszmei csúcspontja, a moszkvaiak második dala („Ох ты родная матушка Русь..." [Ó szülőanyánk, Oroszország...]), amely most már tételesen összefoglalja és egységbe rendezi azt a tudást, amit a *hovanscsináról* eddig megtudtunk.

Az oszlopjelenetet, vagyis az oszlop felismerését elsőnek tehát egy brutális konnotációkat hordozó akkordsor, majd a sztrelecek zenei névjegye vezeti be: ez azonmód a sztrelecekkel – és a brutalitással – kapcsolja össze az oszlopot, mint afféle hatalmi jelvényt. Gyors mars jár az írnoknak a sztrelecekhez fűzött kommentárja alatt: ez mintha a sztrelec-téma pattogó, gyors variánsa lenne.

Hovanszkij bevonulási jelenete a „hovanscsinára" vonatkozóan kifejtett hermeneutikai cselekvéssorra épül rá, amelyet az „Ох ты родная матушка Русь..." tetőz be. Ezt az interpretációs sort éppen ez a több rétegben felépített fundamentum (a 2 sztrelec, az írnok, Saklovitij, a moszkvaiak) alapozza meg oly módon, hogy a *Hovanscsina* nézője is végrehajthassa a maga esztétikai természetű értelmezési aktusát. Ez a bevonulás az operában az első zenei-drámai kulminációs pont, amely a „helyére teszi" – értelmezi – mindazon frázisokat, témákat és motívumokat, amelyekkel eddig a pontig találkoztunk, majd a panegyricus-kórus („Hovanszkij: Dicsérjetek minket! Nép: Dicsőség a fehér hattyúnak...") szépen lezárja ezt, nyugvópontra juttatva egy időre a zenei drámát. Az ideiglenes, tünékeny-illékony nyugalmat viszont Andrej erőszakoskodása foszlatja szét: a dráma még erősebb lobot vet a személyes szál megjelenésével, ami végső soron újabb apropót szolgáltat a zeneszerzőnek az irónia fegyverének a forgatására: az Emma–Andrej–Iván Hovanszkij szerelmi háromszög dramaturgiai szerepéről van szó. Ez a különös drámai trió viszont bevonja a zenedráma horizontjába a főszereplőt, Márfát, egyelőre nem neki juttatva az utolsó szót. Kész tehát a zenei és a drámai expozíció: a zeneszerző feladta a témát, vagyis a hermeneutikai rejtvényt; a mi feladatunk elkísérni őt a megfejtéshez vezető úton, ami nem ígérkezik simának és rög nélkülinek.

A sztrelecek az opera cselekménye során mindvégig magukkal cipelik ezt a ballasztot: többé nem tagadhatják le szoros köteléküket az agresszióval és a kegyetlenséggel, ami a nem-sztrelecekben félelmet és iszonyatot szül. Van azonban a sztrelec-zenének egy olyan aspektusa, vagy inkább rétege, ami túlmutat ezen a terrorisztikus karakteren. A sztrelec-mars első megjelenése ugyanis *nem* kizárólag a mindent *elpusztítani* kész nyers erő zenei képe. Egy igen erőteljes, energiától duzzadó zenei témával van dolgunk, amelyet a hetyke és dévaj karakterekkel aláhúzott impulzív ritmika férfiassá és izmossá formál. Mindez egy roppant életerő adottságának a zenei képe is lehet, amelyben rendkívüli hajtóerő és inspiráció szunnyad; van benne valami – à la Nietzsche megformált – hallatlan vitalitás, dionüszoszi mámor, felfokozott és már-már buja, ám egyszerre elementáris őserő. Ha összehasonlítjuk a sztrelec-zenét a Hovanszkij-témával, amely az előbbiből vétetett és a herceg halálát követően zenedramaturgiai értelemben majd oda is tér meg (Hovanszkij halála után egy teljes kép telik el a sztrelecek bukásáig), azt látjuk, hogy Hovanszkij zenei lenyomatában valahol mindig ott bujkál a szerzői irónia,[237] míg a sztreleceképen nem. Az előbbiben a kezdettől fogva jelen van az irónia, mert a herceg alakja erre van kihegyezve: a figura úgy épül fel, hogy az irónia majdnem mindig előbukkan (az egyik ritka kivétel ez alól a sztrelecektől vett búcsú jelenete, ahol a herceg esendő volta távoltartja az iróniát). A sztrelecek tehát – ez majd a harmadik felvonásban, a sztrelecvárosrészben játszódó jelenetben, ill. a negyedik felvonás kivégzésjelenetében válik explicitté – nem sarkítottan, egyoldalúan vadállatként ábrázolt szereplők: nem válnak „negatív bálványokká" a zeneszerző kezében, hanem élő emberek művészileg hitelesen modellált portréi, akik ugyan életük folyamán történetesen több rosszat és kegyetlenséget követnek el, mint jót, de mivel *emberek,* „semmi emberi nem áll tőlük távol", így kegyetlenségükkel jól megfér istenfélő jámborságuk éppúgy, mint felfokozott, elementáris vitalitásukból eredő jókedvük a nagy szomorúsággal vagy éppen halálos elesettségükkel.

A sztrelec-zene tehát magában foglalja a Hovanszkij-témát, amit az is mutat, hogy a zenedrámai időben bekeretezi azt: előbb születik meg a sztrelec-, mint a Hovanszkij-téma, és csak Hovanszkij halála – mely értelemszerűen a Hovanszkij-téma halála is – után következik be a sztrelecek (zeneileg: a sztrelec-téma) bukása. A sztrelecek figurájában, a sztrelec-zenében egyáltalán nincs meg az a valóban gyilkos irónia, mint ami a Hovanszkij-témára rányomja a bélyegét. Humor, vérbő jókedv, gúnyos szarkazmus, karneváli vidámság – igen, mindebből bőségesen jut nekik, de pl. a gúny sohasem *rájuk* irányul a szerző felől, mint Hovanszkij esetében, hanem mindig tőlük indul el valamilyen irányba (a célpont lehet egy másik sztrelec, a sztrelec-asszonyok vagy éppen az írnok). Muszorgszkij ebből a szem-

pontból gondosan kíméli őket, hiszen a népet – értsd: *az embert* – biztosan nem gúnyolná, de a hatalom reprezentánsát annál inkább…

Ettől az iróniától valósággal széttöredezik a Hovanszkij-figura nagysága (amit pedig a hatalmas erejű sztrelec-téma biztosítana neki, ami a herceg témájának a fundamentuma[238]). Hovanszkij előbb zeneileg, majd dramaturgiailag is darabokra törik ettől az iróniától, és éppen Doszifejjel való találkozása, a főpappal való együttszereplése világítja meg rendkívüli élességgel a figurán keletkezett törésvonalakat; amit a nyikhaj írnoknak esetleg még nem hittünk el („Сам лютый зверь на нас идет, всяк человек пусть прочь дерет" [Jön a vadállat, mindenki félre]) – hiszen a nép szerint „jő a nagyúr" (és nem a vadállat), „dicsőség a legnagyobb fehér hattyúnak" stb. –, a Doszifej mellé állított Hovanszkij nagyságának a valódi természete felől a továbbiakban nincsenek már kétségeink. Ez persze távolról sem azonos a nagyság teljes megsemmisülésével; ha ez lenne a helyzet, az operát ezek után nem lenne már érdemes továbbfolytatni/-hallgatni, hiszen ez esetben minden eldőlt, ami még számot tarthat az érdeklődésre. A helyzet szerencsére nem ilyen egyszerű, és Hovanszkij nagysága az első felvonás során nem omlik öszsze, pusztán az eresztékei kezdenek el recsegni-ropogni, amit a herceghez társított zenei formák igen plasztikusan érzékeltetnek. A töredezettségről, az egykori nagyságnak mint egésznek a kezdődő szétmállásáról, a valaha volt hősi státusz (melyre egyetlen konkrét utalás van az opera III. felvonásában, a búcsújelenetben) megroppanásáról van szó, e régen talán biztos alapokra felépített, de „most" – a zenedrámai jelenben – alapjaiban recsegő építményről van szó, egyszóval a *hovanscsináról* (kisbetűvel írva, ami így nem a Muszorgszkij-operát mint műalkotást jelöli, hanem az opera tárgyát, a Hovanszkij-klán és a sztrelecek készülődő összeesküvését és ennek kontextusát). Hovanszkijjal szemben Doszifej az óhitűekkel – köztük Márfával – egy egészen más éthoszt képvisel, ami a teljesen más karakterű és felépítésű zenei modell erőteljes jelenléte révén ezen (hangsúlyozom: zenei és *nem* verbális-dramaturgiai természetű) oppozíciónak köszönhetően azonnal – és a Hovanszkij-épület, a *hovanscsina* végzetes megroggyanásával egyidejűleg – szembetűnik a figyelmes néző számára.

A sztrelecek zenei témája csak a zenei-drámai cselekmény előrehaladása folyamán nyer egyre negatívabb töltést, és Hovanszkijjal együtt a *Hovanscsina* süllyesztőjébe kerülnek. Andrej herceg elkerüli a süllyesztőt, akit Muszorgszkij a Hovanszkij-klánból egyedül ítél méltónak arra, hogy Márfával együtt lépjen a máglyára.

Hovanszkij és a sztrelecek egymástól való kölcsönös függése – tehát a vonatkozó zenei témák egymáshoz való viszonya éppúgy, mint a drámai szüzsében e két komponens kapcsolata – valójában annak a viszonyrendszernek a zenedrámai mo-

dellezése, amit egyetlen szóval így jelölhetünk: a *hatalom.* A már hivatkozott Illyés Gyulát parafrazálva ez a legpontosabban talán így foglalható össze: „Ahol *hatalom* van, ott mindenki szem a láncban." Mindenki, Iván és Andrej Hovanszkij éppen úgy, mint a sztrelecek, az írnok, vagy bárki a *Hovanscsina* széles tablójáról. Hovanszkij zenéje a sztrelecekből vétetett és oda is tér vissza – írtam fentebb. Ez azt jelenti, hogy Hovanszkij részét képezi a sztreleceknek, vagyis ő is egy „szem a láncban", mint amazok. A hatalma csúcspontján lévő sztrelecvezér része a tomboló, elementáris őserőnek, de nem rendelkezik e fölött az erő fölött abban az értelemben, hogy – zenei és drámai értelemben – képtelen teljes egészében maga alá gyűrni ezt az erőt. Egyszerűen azért, mert ez az erő hatalmasabb nála. Nem mintha a sztrelecek nem engedelmeskednének neki vagy nem lesnék minden parancsát (végső elesettségükben is hozzá mint atyjukhoz fordulnak [„Батя, батя, выйди к нам!" – Atyánk, atyánk, gyere ki!]). De a sztreleceket hajtó, mindenre képes őserőnek és vitalitásnak a hercegben már csak az árnyéka van meg, amit ő állandóan bombasztikus gesztusokkal igyekszik leplezni.[239] Az öreg Hovanszkij – távolról sem pusztán a koránál fogva – régi önmagának az árnyéka csupán, aki elhamvadt életerejét az ettől az életerőtől valósággal szétduzzadó-szétfeszülő sztrelecekből akarja visszanyerni. Ezért érezzük a Hovanszkij-témát valahogy felfújtnak és bombasztikusnak, ellentétben a sztrelec-zenével, amelyhez akárhányszor az erő és a robusztus vitalitás érzete társul. Ezért, hogy nem hiszünk Hovanszkijnak (nem mintha a herceg „hazudnék", csak nincs meg a teljes fedezet az általa reprezentált nagyság mögött); ettől válik az alakja groteszkké, olykor nevetségessé, és ez ássa alá a komolyságát.

Foglaljuk össze az eddigieket. A *Hovanscsina* cselekménye azzal kezdődik, hogy két sztrelec beszámol előző napi kegyetlenkedéseikről. Majd amikor első ízben találkozunk magával a sztrelec-zenével (a feljelentés-jelenetben), a büszkén és vígan masírozó sztrelecek diadalittas voltának valódi természetét az írnok reszketése világítja meg, egyúttal visszautalva erre a bizonyos két sztrelecre. Ahogy – az írnok és Saklovitij jelenete után – a moszkvaiak kiérnek a színre és megpillantják az oszlopot a *felirattal,* felhangzik a már ismert sztrelec-téma, ezúttal brutális mezbe öltöztetve. Az írnok–sztrelecek–moszkvaiak háromszög határolta zenedramaturgiai tér megkomponálása avatott mesterre vall. A jelenetek ill. szereplők így következnek egymásra: sztrelecek–írnok–sztrelecek (feljelentés: Saklovitij, moszkvaiak)–írnok (Saklovitij)–moszkvaiak (akik ekkor látják meg az oszlopot)–sztrelecek (és asszonyaik, gyermekeik) kara–Hovanszkij bevonulása (zeneileg és dramaturgiailag egyaránt az első kulminációs pont). Amikor a sztrelec-téma először hangzik fel, addigra már több forrásból – a két sztrelectől egyfelől és az írnoktól más-

felől – értesültünk volt a sztrelecek igazi arcáról. Az írnok páni félelme *megelőzi* a sztrelec-zene első megjelenését; ily módon, sajátos kontextusba helyezve, minősíti és kommentálja azt. Ez után a felvezetés után, amikor legközelebb előfordul a sztrelec-motívum (a moszkvai jövevények meglátják az oszlopot), a célzás telibe talál: az oszlopon lévő felirat ugyanis a sztrelecek rémtetteit örökíti meg, s ez egyben utalást tartalmaz a két sztrelec replikájára a megelőző nap „kemény munkájáról" (вчера немало потрудились). A sztrelec-zene másodszori megjelenése tehát egyértelműen a sztrelechadtest brutalitásának zenei felvezetése és jelzése. A sztrelecek–írnok–moszkvai nép „hármas" az „Ох ты, родная матушка Русь" kezdetű dallal ér véget, mely mind szövegét, mind pedig dramaturgiai helyzetét tekintve egyfajta előképe Saklovitij III. felvonásbeli áriájának (és egyben folytatása ill. ikertestvére a Félkegyelmű dalának a *Borisz Godunov*ból). Ami a dramaturgiai pozíciót illeti, a hasonlóság szembeszökő: a moszkvaiak dalát, akárcsak a III. felvonásban Saklovitij áriáját, a sztrelecek (és asszonyaik) kara követi, majd Iván Hovanszkij jelenik meg, aki szózatot intéz népéhez (értsd: sztreleceihez). Hovanszkij két beszédét azonban világok választják el egymástól: itt, az első felvonásban mint egy magabiztos, hatalma teljében lévő – vagy legalábbis magát nyeregben érző – népvezér mutatkozik meg, aki arra készül – a *jövőbe* tekintve – , hogy népét a régi rendért vívott harcában győzelemre vigye. Ennek megfelelően Hovanszkij zenei megjelenése, ill. e megjelenés egész kontextusa C-dúrban hallható, ami itt a magabízó diadalvárás hangneme. (Ezzel szemben a harmadik felvonás végén, miután Péter cár gárdistái feldúlták a sztrelecnegyedet, Hovanszkij esendő emberként lép sztrelecei elé s beszédében, ahelyett, hogy harcra buzdítaná őket, rezignáltan a dicső *múltat* idézi; a szituációnak megfelelően a Hovanszkij-témát mollban halljuk.) Hovanszkij alakjával belép az operába az *irónia,* ami aztán egy tapodtat sem tágít majd mellőle: a hercegnek egészen haláláig hű társa marad. A sztrelecek vezérének a beszédéből, amit első színre lépésekor intéz a néphez, egyértelmű utalás hallható ki arra az oszlopra elhelyezett feliratra, amit nem sokkal azelőtt az írnok olvasott fel a moszkvaiaknak. A beszéd gyakorlatilag összefoglalja a felirat tartalmát; úgy is fogalmazhatunk, hogy a jelenlévők – akárcsak az oszlopon lévő felirat az azt olvasóknak – értésére adja, hogy mihez tartsák magukat. Hovanszkij beszédében tehát *lefordítja* – kanonizálja, zsinórmértékké teszi – a hivatalos hirdetést. A Hovanszkij-beszédnek ez az olvasata persze csak az írnok és a moszkvai jövevények jelenetének a fényében lehetséges, hiszen az utóbbi nélkül a beszéd a levegőben lóg: nem tudni, miről beszél a sztrelecvezér, és egyáltalán nem világos, hogy mit képvisel ez a beszéd. Az irónia ott kezd el működni, amikor kettéválik a beszéd felszíni és mögöttes jelentése, s az így támadt hasadás mentén tárul fel a „hovanscsina" igazi természete. Ez az irónia azonban

halálosan komolyan veendő; Muszorgszkij nem tréfálkozik, amikor az iróniát teszi címszereplője fő kötőanyagává. A Hovanszkij-beszéd felületes olvasatban egy, az uralkodóért és hazájáért őszintén aggódó államférfit mutat nekünk, aki harcra tüzeli népét. *Látszólag* a később színre lépő Doszifej („Грядем на прю, на прю великую" [Nagy harcra indulunk]) méltó társa, elvbarátja és eszmei rokona, de majd éppen az irónia segít tisztázni látszat és valóság sajátos viszonyát; az irónia szolgál arra, hogy tisztán lássunk ebben a látszat által összezavart, homályos és ködös világban. Igen, talán egy pillanatra valóban az az érzésünk támadhat, hogy Hovanszkij is nagy, szent harcra készül, amikor Doszifej kérdésére, ill. felvetésére („Отстоим ли веру святую? Помогите, православные!" [Kiállunk-e a szent hit mellett? Segítsetek, pravoszláv testvéreim!]) a sztrelecek vezére, akinek minden gondolata *saját hatalma* körül forog (ahogy ezt majd meglátjuk a „hercegek vitájában" a II. felvonásban: ld. az ezzel foglalkozó fejezetet), a „szent hitért" segítségképpen a rendelkezésére álló haderőt és fegyvereket – hatalmának jelvényeit – ajánlja fel. De csak egy pillanatra támad ez az érzésünk, mert Hovanszkij reakciója arról tanúskodik, hogy a sztrelecvezér félreértette az óhitűek fejét, aki az igazhitet megvédendő, aligha gondolt *katonai* segítségnyújtásra. Hovanszkij Doszifej kérdésére adott válasza egyrészt nevetséges, mert a főpap megjelenésével támadt ünnepélyes atmoszférában, amit a szentség levegője leng körül, a Hovanszkij-téma gyorsan pattogó, ugyanakkor a zenei téma alapvetően brutális jellegét megőrző változata komikusan, már-már groteszkül és ebből eredően kisszerűen hat. Muszorgszkij azonban nem elégszik meg ezzel: a hatást tovább fokozza és mélyíti azzal, hogy Hovanszkij ugyanarra a zenei témára ajánlja fel fegyveres erejét a szent hit védelmében, mint amelyikre nem sokkal azelőtt – NB. *ugyanennek* a fegyveres erőnek – megparancsolta, hogy állítsák elő a lutheránus leányt, aki fölött ő a fiával civakodott. Ez a zene a Hovanszkij-téma variánsa, ami óhatatlanul Hovanszkij grandiózus-ünnepélyes bevonulását idézi fel; Hovanszkij alakjában így eklektikusan vegyül nagyság és kéjsóvárság és brutalitás. És éppen ebben az eklektikában, ebben a sajátosan kevert zenei jellemzésben rejlik a kulcs a figurához, melynek összetartó cementje az irónia. Hiszen az adott zenei témához első megjelenésekor a nagyság és a méltóság érzete tapad, a továbbiakban azonban rendre a brutalitás, kéjsóvárság, hatalomvágy stb. konnotációit hordozza; ez a diszkrepancia a szóban forgó figurát ironikus megvilágításba vonja. Mindennek ironikus fénytörésében a figura torz alakot nyer, ami nagyon pontosan érzékelhető az elválaszthatatlanul hozzá tartozó zenei téma felépítésében, ami, mint fentebb utaltam rá, a sztrelec-téma *torzított* változata. A Hovanszkij-téma *már* nem egyedül magának az erőnek a zenei reprezentációja; megjelenik valami, ami ezt az erőt kikezdi: a bombasztikus, a felfúvódás, amitől a figura bármikor elpukkad-

hat. Muszorgszkij szépen játszik ezzel az „eklektikával", hogy aztán egy nagy szarkasztikus akkordban hirtelen-drasztikusan elvágja címszereplője életének fonalát. Hovanszkij földi pályájának általunk, a *Hovanscsina* nézői által ismert szakaszában egyébként egyetlen olyan momentum van, ami mintha kilógna ebből az eklektikus játékból: amikor az öreg herceg egy röpke pillanatra esendő emberként áll előttünk és sztrelecei előtt, mint aki tehetetlen a kihívott ellenféllel szemben: „Страшен царь Петр!" [Péter cár rettenetes!].

A komikum nyomában tehát belép a korábbról már jól ismert irónia is, s ez végképp aláássa Hovanszkij – és ügyének („Того ради подъяли мы *труд великий*"[240] [Ezért vettük magunkra a *nagy feladatot*]) – komolyságát: lám, a király meztelen! Az irónia azonban továbbgyűrűzik (mint amikor egy tóba kavicsot dobunk, s a kavics nyomán a víz fodros hullámokat vet): az opera figyelmes nézője-hallgatója, ha erre felfigyelt, alighanem azt sem szalasztja el, hogy az öreg Hovanszkij *kinek a nevében* fogatja le sztreleceivel a leányt: „Во имя великих государей, преславных и всемощных..." [A dicsőséges és hatalmas uralkodók nevében] Mi a jelentősége e két hovanszkiji gesztus összekapcsolódásának? Első szinten az, hogy behozza a képbe a hovanszkiji önkény motívumát s azt a kéjsóvársággal társítja. Az írnok által a moszkvai jövevényeknek felolvasott felirat ugyanis ezekkel a szavakkal kezdődik: „Изволением божьим за нас, великих государей..." [Isten akaratából a nagy uralkodók nevében...] (Nem vitás, hogy ki áll „szerzőként" a felirat szövege mögött.) Akárcsak a feliraton, Hovanszkij a német leánnyal való kapcsolatában is a „nagy uralkodókra" hivatkozik, azaz hatalmi önkénye után kéjsóvárságát is a legfőbb hatalom égisze alá kívánja vonni, ami megint csak – a művészi irónia foglyaként – nevetségessé teszi őt. Egy mélyebb szinten azonban más jelentése is van ezeknek az összekapcsolódásoknak. Itt, az első felvonás vége felé élesen előttünk áll a brutális és kéjsóvár sztrelecvezér alakja (ez a két tulajdonság nála, mint láttuk, valójában egyre megy, hiszen pl. a német leánnyal szemben mindkét elem egyformán és elválaszthatatlanul jelen van[241]), aki otrombán belenyúl Doszifej áhítattal telített szerepébe. Ez a brutalitás itt azonban nem a verbális szinten jelenik meg (hiszen Hovanszkij ezúttal semmi „rosszat" nem *mond* – sőt éppenséggel segítséget ígér az igaz hit számára), hanem a zenében, de mindenekelőtt a fent elemzett finom, ugyanakkor nagyon erős szálakkal öszszekötözött kapcsolatoknak köszönhetően válik érzékelhetővé. Doszifej színre lépésével ugyanis jelentős változás áll be a jelenet tonalitásában: az intrika, önkény, hatalmi mámor és „merő hús" nagyon is földi világából egyszerre a szentség túlvilági birodalmába kerülünk, s ebbe az áhítattal teli levegőbe fújtat bele egy nagyot Hovanszkij, felidézve ezzel lényének egész gigászi otrombaságát, mely egy pillanatra visszahozza mindazon evilági hívságokat, melyekről azt hittük, hogy Doszi-

fej megjelenésével magunk mögött hagytuk őket. Nem, nem hagytuk el; az opera súlyos koloncként cipeli magával ezeket a bűnöket, mígnem a végén majd a szereplők megtisztulnak tőlük, nagy árat fizetve ezért a tisztulásért. Hovanszkij első felvonásbeli utolsó megnyilatkozásának feltehetően az a kompozíciós funkciója, hogy kontrasztként szolgálva az óhitűek fejének pátriárkára valló nemes méltóságához, ébren tartsa az általa képviselt *szmuta,* az evilági *zűrzavar* képzetét. Doszifej színre lépésének a pillanatában a zenedrámai ritmus gyökeres változáson megy át: észrevehetően lelassul (emlékezzünk csak: az „Ох ты родная матушка Русь"-t is lassú tempóban éneklik). Ez a tempóváltás a komoly és ünnepélyes hangulatot vezeti be, ami mögött másfajta erő áll, mint a sztrelecek vagy pláne vezérük mögött. Hovanszkij utasítása – „Стрельцы! Живо! В Кремль!" [Sztrelecek! Gyorsan a Kremlbe!"] – éppen a szituációban rejlő komolytalanság miatt vesz fel hirtelen gyors, pattogó ritmust, amitől a jelenet egyszeriben groteszk, sőt komikus színezetet ölt.

A szöveg szintjén Iván Hovanszkij a sztrelecekhez intézett búcsújában (III. felvonás) a régmúlt idők hőstetteire emlékezik: „Помните, детки, как мы по щиколку в крови, Москву от ворогов лихих обороняли и соблюли." [Emlékezzetek, gyermekeim, hogyan védtük és oltalmaztuk meg Moszkvát a gonosz ellenségtől, bokáig a vérben gázolva]. Ez a visszaemlékezés Hovanszkij bevonulását idézi, ami a *harcra, Moszkva megvédésére*(!) való felövezkedés jegyében zajlik. Így a búcsú retrospektíve összefoglalja 1) a sztrelec-marsot, összes – verbális és zenei – konnotációjával és kontextusával, 2) a Hovanszkij-témát és a herceg dörgedelmes szónoklatát Oroszhon engesztelhetetlen és *leküzdendő ellenségeiről* („Москва и Русь […] в погроме великом… от татьей бояр крамольных, от злой, лихой неправды" [Moszkvát és Oroszországot … nagy vész fenyegeti a tolvaj, lázadó bojárok részéről és az égbekiáltó igazságtalanságtól]. Az egész visszatekintés-felidézés fókuszában Hovanszkij bevonulása áll, egészen pontosan: a *Hovanscsina főtémája*, ami ott, az első képben stílszerűen dúr hangnemben hangzik fel, hiszen az ott és akkor egy fényes triumfus, valódi diadalmenet. A búcsú egyúttal azonban az oszlopon elhelyezett felirat, a sztrelecek mészárlásait megörökítő dokumentum olvasásának a jelenetére is visszautal. A herceg így – természetesen akaratán kívül – a két sztrelec beszámolójára is céloz előző esti „munkavégzésükről" (I. felv.) Ehhez ellenpontként járul az írnok megjegyzése a sztrelecekről (az írnok különleges kapcsolata a sztrelecekkel amúgy is itt bujkál a sorok – ha úgy tetszik, a taktusok – között, hiszen a vezér búcsúját megelőzően ő értesítette a sztreleceket a bukásról): „Как я не люблю их, и сказать не можно: *не люди, звери, сущие звери*, что ни ступят, кровь, что ни хватят, голову напрочь." [Hogy mennyire utálom őket, azt elmondani nem lehet: *nem emberek, valóságos állatok*;

amerre lépnek, csak *vér folyik*, akit elkapnak, annak le a fejét]. Az általam dőlt betűvel kiemelt részek pedig ugyancsak megerősítik ezt a visszautalást: a két sztrelec egymást túllicitáló beszámolójára céloznak. Eseményszerűen persze nyilván nem a két sztrelec garázdálkodásaira utal búcsúdalában Hovanszkij. Ezt aligha tenné meg *ő maga*, hiszen önmaga paródiájává válnék, ha a hajdani hősi időkre emlékezve holmi németek és templomi fődeákok lekaszabolásával hozakodna elő. Megteszi azonban őhelyette Muszorgszkij: a hős zenei témájának összes – textuális, zenei és a szüzsére vonatkozó – konnotációja félreérthetetlenül és eltéveszthetetlenül ebbe az irányba tereli az esztétikai emlékezetet, amikor a zene hallgatóját az első képhez utalja vissza. S természetesen nem csupán a két sztrelecről van itt szó; ez a búcsúdal az *egész* első képet összegzi, amely a maga domináns dúr hangnemével a sztrelecek és a Hovanszkij-klán diadalmas, erőtől duzzadó bemutatkozásától és felvonulásától hangos.

Muszorgszkij van annyira „cinikus" – valójában persze *autentikus* – művész, aki kész feláldozni a maga teremtette figura komolyságát a zenedrámai hitelesség oltárán, hogy az egykor nagy, sőt a „*legnagyobb* fehér hattyú" attribútumával felruházott Iván Hovanszkij sztreleceihez intézett búcsújának a tragikumát iróniával, sőt szarkazmussal oldja, s az ezen a ponton – Hovanszkij búcsúja pillanataiban – még csak implicit törést a tragikai ívben Saklovitij gúnykacaja és persze a nagy brutális akkord: Hovanszkij hirtelen-váratlan halála teszi véglegessé és visszavonhatatlanná.

Minden szó ereklye. A szenvedés szentelte meg, s a szenvedély torzította el.

(Kosztolányi Dezső)

Mert erre van most a legnagyobb szükség: élesebb szemekre, nagyobb megértésre, a hatalmas orosz föld, az ember-óceán előtti alázatra. Micsoda biztos lépés lenne ez a „gyökerek fölélesztéséhez" vezető úton…

(Fjodor Dosztojevszkij)

…így, megkínzottan, gyönyörűszép dolgot gondoltam ki a Hovanscsinába. […] Az én mesém úgy szól, hogy mindannyian emberek vagyunk; az emberek pedig szeretik, ha ***biztos talaj*** *van a lábuk alatt. Kell azért időnként egy lökés, különben az élesztő megposhad, hát csak erjedjen és teljesítse a feladatát.*

(Modeszt Muszorgszkij)

MÁRFA ÉS A „HERCEGEK VITÁJA"

A HOVANSCSINA *II. FELVONÁSA*

A *HOVANSCSINA* második felvonásának kulcsfontosságú jelenete a „hercegek vitája". Iván Hovanszkij, a sztrelecek vezére felkeresi otthonában Vaszilij Golicin herceget, hogy számonkérje rajta a bojárok előjogait megkurtító intézkedéseit, melyek őt magát húsba vágóan érintik. Időközben csatlakozik a két herceghez az egykori Miseckij herceg,[242] az operában Doszifej, az óhitűek feje. Iván Hovanszkij itt továbbjátssza – helyesebben: Muszorgszkij továbbjátszatja vele – azt a szerepet, amit már az első felvonásban ráosztott a zeneszerző. Az első felvonáshoz hasonlóan a második felvonásban is az irónia segítségével nyerünk valós képet Hovanszkijnak, ill. a Hovanszkij-klánnak a politikai küzdelemben elfoglalt pozíciójáról. Hovanszkij első és egyetlen reakciója Doszifej és az óhitűek hitvallására itt is saját világi hatalmának a hangsúlyozása (akárcsak az első felvonásban, amikor az igaz hit védelmére sztrelechadtestét ajánlja fel), csak itt már nyíltan: „Нами да стариной паки Русь возвеселится!" [Általunk és a régi hit által fog Oroszország újra felvirágozni!] A hercegek vitájának ez a lezárása pontot tesz a Hovanszkij-klán és az óhitűek viszonyára; úgy is fogalmazhatunk, hogy ezzel sajátos fény vetül az opera cselekményéül szolgáló politikai harc mibenlétére, s ebben a fényben, amit Hovanszkij imént idézett mondata gyújtott, a *Hovanscsina* nézője arra kényszerül, hogy végérvényesen feladja azokat az illúzióit, amelyeket eddig esetleg az iránt táplált, hogy az opera „lázadó konzervatívjai" (ha szabad itt ezt a különös oxymóront használni) és transzcendens világa (az isten és ember közötti kapcsolat) közös nevezőre hozhatók.

A II. FELVONÁS DRAMATURGIAI FELÉPÍTÉSE

Vaszilij Golicin herceg dolgozószobájában két levelet olvas. A két levél szerepe – akárcsak az I. felvonásban az írnok és a sztrelecek „villámjelenete" – az, hogy kirajzolják előttünk egy adott figura kontúrjait. A két levél homlokegyenest ellenkezőképpen hat a hercegre: Golicin reakciója az első, a Szofja cárnőtől kapott levélre egy szkeptikus, józanul mérlegelni képes, okosan számító, hidegfejű racionalistát állít elénk, aki így foglalja szavakba életfilozófiája alapvetését: „Вечное сомненье, во всем, всегда!" [Örök kételkedés, mindenben, mindig!], miután előzőleg hangot adott arra vonatkozó kételyének, hogy „szabad-e hinni egy hatalomvágyó asszony esküjének?" [верить ли клятве женщины властолюбивой и сильной?]. Szkepticizmusának megvallása után a herceg kijelenti, hogy „nem enged az elmúlt szerelem üres álmai csábításának" [нет, не поддамся я обману мечты пустой одуряющих минувших наслаждений], s bár „természetesen örömmel hisz" [конечно, верю я охотно] a cárevnának, óvatosságra inti önmagát. A másik levelet anyjától kapja a herceg, s ez különösen árnyalja a Golicinról eddig kialakult képünket. A herceget anyja arra inti, hogy az „őrizze meg lelkének s testének tisztaságát; ez kedves az Úrnak" [держися чистоты душевной и телесной; то… богу любо]. Anyjának szeretettel és gyöngéd féltéssel teli szavait a herceg valamiféle rossz előjelként interpretálja. (Golicint oly mértékben felkavarja anyja intelme, hogy tűnődve még egyszer elismétli magában a levélben olvasottakat.) Anyja sorai Golicinban egy egészen másfajta reakciót váltanak ki, mint Szofja cárevna levele. A herceg gyökeresen eltérő reagálása mintha egy másik embert mutatna: azonmód lepereg róla a racionalizmus máza. Olyannyira, hogy még a józan, számító értelembe vetett hitében is meginog: „Чем грозит решение судьбы моей? Черные думы душу пытают; бессильны мы постигнуть тайну, *ничтожна власть, ничтожен разум…*" [Mivel fenyeget engem a sorsom? Sötét gondolatok gyötrik a lelkemet; gyengék vagyunk ahhoz, hogy megértsük a titkot, *mit sem ér a hatalom, mit sem ér a józan ész…*] (kiem. tőlem – M.M.) A herceg számára két legfontosabb érték, a hatalom („Скачут послы с казною княженецкой для славы потомка великих славных предков!" [Vágtatnak a követek a hercegi vagyonnal a híres, nagy elődök ivadékának dicsősége kedvéért!]) és az ész elveszti prioritását, és a hercegben felülkerekedik a babonás félelem.

Mi az oka Golicin ingerültségének, amikor Varszonofjev bejelenti Márfa érkezését („Колдовка та, что намедни вы изволили звать, пришла." [Megjött a varázslónő, akit a minap hívatni méltóztatott.])? Golicin szégyelli, ha mások előtt kiderül, hogy ő, a felvilágosult Európa-hívő babonás és hisz a jóslatokban. (És per-

sze Márfa is meghallhatta, míg odakint várakozott a fogadószobában: bizonyára jót mulatott ezen a jeleneten.) Az européer herceg számára kínos lehet, ha nyilvánosságot kap, hogy őt vonzalom fűzi a miszticizmushoz. Lakája, Varszonofjev pedig a maga módján helyesbít: „Та женщина, что часто к вам приходит за советом.” [Az a nő, aki gyakran jön tanácsért önhöz.] Ami Golicint illeti, a következő magyarázatot fűzi az elhangzottakhoz (nyilván annak tudatában, hogy a „varázslónő” akaratlanul is fültanúja volt annak, ahogyan a herceg lehordta szolgáját), azaz így indokolja meg, miért hívatta magához Márfát: „Грядущее сокрыто покровом туманным; трепещешь за каждый миг напрасной жизни.” [A jövőt sötét lepel takarja el; az ember reszket hiábavaló életének minden percéért.] Az idézett mondat első felében Golicin arról panaszkodik, hogy a jövő el van zárva előle: mintha leghőbb vágya lenne feltárni ezt a titkot. Az idézet második felében azonban kilóg a lóláb: „az ember reszket hiábavaló életének minden percéért”. A politikai harcmező vitézeként a herceg valóban *fél,* s ebből az egész életét átható félelemből eredően keríti hatalmába a babona; számunkra, az opera nézői számára ez a félelem a jövőre irányul, azaz a herceg azért szorong (az ő szavával élve: „reszket”), hogy megtudja, milyen sorsot tartogat számára a jövő. (Erre már az is utal – legalábbis a Márfa–Golicin jelenetből visszatekintve ezt mondhatjuk –, ahogyan a herceg kiosztotta Varszonofjevet.) Első hallásra úgy tűnik, mintha Golicin Márfának erre a megjegyzésére reagálna: „mintha kelepcébe esne az ember itt magánál, herceg: mindenféle alakok futkosnak.” [К вам, княже, ровно бы в засаду попадаешь: клевреты так и рыщут.] Egy mélyebb szinten azonban Golicin Márfának adott válasza az előbbi sajátos lelkiállapotára vet fényt, amelybe a herceg akkor került, amikor Varszonofjev bejelentette Márfa megérkezését, azaz közvetlenül a jóslat előtt. Golicin itt elárulja magát – méghozzá az előtt a nő előtt, aki „gyakran szokott hozzá fordulni tanácsért” (Varszonofjev helyesbíti így „elszólását”) –, mert bár szándéka szerint valódi indítékait homályban szeretné hagyni, vagyis e *homály ködébe burkolná* őket (emlékezzünk csak: „грядущее *сокрыто покровом туманным*”), akaratlanul mégis feltárja lelkét a jósolni készülő Márfának, akinek megvan az a különös képessége, hogy Golicin „magas homlokán s tekintetében elolvassa a rejtett eszmét.”[243] Erről a képességéről tanúskodik a herceghez intézett kérdése: „Не погадать ли о судьбе твоей, княже?” [Ne jósoljam-e meg a sorsodat, herceg?] Márfa tehát *kitalálta* (a *Hovanscsina* eredeti szövegében *до<u>гада</u>лась;* ennek az igének a töve megegyezik a „jóslatot” jelentő *гаданье* főnév tövével) – fogalmazhatnánk így is: *megjósolta* – a herceg titkos kívánságát, ily módon előkészítvén a talajt a tulajdonképpeni jóslat számára a herceg eljövendő sorsáról. Megjegyezhetjük, hogy a Puskin-dráma Sujszkij hercegétől eltérően Márfának nem áll szándékában „színlelt emberszólással” [злословием притворным] „pró-

bára tenni [Golicint], hogy kiismerje titkos észjárását" [испытать (Голицына), верней узнать (его) тайный образ мыслей], mégis „elolvassa rejtett eszméjét" [прочитает его сокрытые думы]. E vonása révén nagyobb súlyt nyer Márfa alakja és a hozzá tapadó jóslat. Golicin babonaságát még jobban kiemeli kérdése: „Hogyan (ti. jósoljon a jövendőmondó)?" [На чем?]. Az európai műveltségű herceg hogy-hogy nem, mintha mégis hinne a „varázslásban"[244] és a jóslásban. Kérdésének intonációja és e kérdés közvetlen zenei kontextusa (az előtte, ill. utána felhangzó egy-egy akkord), csakúgy mint a második, közbevetett kérdése a jóslat közepén („Что сказалось?" [Mit mond a jóslat?]) mind a hercegnek a jövendőmondás iránt táplált őszinte érdeklődésére, sőt vonzalmára vallanak. Márfa közvetítésével Golicin a miszticizmus foglyává válik, akinek a figurájában így szintén meghatározó szerephez jut a szerzői irónia: a művelt és felvilágosult herceg, aki „német földön járta iskoláit" (Doszifej szemrehányása), aki Európa, a Nyugat elkötelezett híve – a babonaság hálójába esik és aggodalomtól izgatottan tudakozódik a „varázslónőnél" saját sorsa felől. Muszorgszkij kihúzza a talajt Golicin lába alól – a racionalizmus talaját –, mint ahogy Hovanszkij alól is kihúzta a szilárdnak látszó talajt (a sztrelecek vezére önmaga figuráját saját lenyűgöző nagyságára építi fel, amit a szerzői *poésis* a drámai irónia eszközével bont le). Így nyomban világossá válik, mit ért Muszorgszkij azon, hogy „a Golicinnál lezajló, valójában aljas tanácskozáson, ahol mindenki cár és uralkodó akar lenni, egyedül Doszifejnek van kiérlelt, szilárd meggyőződése."[245] Hiszen akinek – lelki és szellemi értelemben – nincsen szilárd talaj a lába alatt, azt nem vezérelheti „szilárd meggyőződés". A II. felvonásban a hercegek vitájának a végére érve – ennek bizonyítékául mindenekelőtt a zenei szöveg szolgál – világosan látható, hogy valóban „egyedül Doszifejnek van kiérlelt, szilárd meggyőződése", a többieknek nincsen. Ellene lehetne vetni, hogy pl. Hovanszkijnak is van egy eszméje: a „mesztnyicsesztvo-eszme".[246] Igen, de ez az eszme sem nem „kiérlelt", sem nem „szilárd", hiszen az opera szüzséfejlődése következetesen aláássa ennek az eszmének az alapjait. Nem így Doszifej eszméjéét, ami a hercegek vitájából egyedüli győztesként kerül ki.

Zenei és dramaturgiai aspektusból tekintve két csúcspontja van a *Hovanscsina* második felvonásának. Az egyik ilyen csúcspont Márfa jóslata (mégpedig a tényleges jóslat, vagyis amikor Márfa közli Golicinnal, hogy milyen jövő vár rá), a másik a hercegek vitájában Doszifej és Golicin pengeváltása és az óhitűek ezután következő éneke. A jóslat két részből áll: az elsőben Márfa megszólítja a „titokzatos erőket", az „eltávozott lelkeket", majd ezek az erők meghallják a jósnő szavát és készek arra, hogy felfedjék a herceg jövőjét, végül a második rész tartalmazza magát a tulajdonképpeni jóslatot. A jóslat első része két szakaszra tagolódik: az elsőben Márfa végig egy négyszótagú jelzőből és a megszólított „erőkből" és „lelkekből" mint

jelzett szavakból álló jelzős szerkezetet halmoz egymás után, s egy-egy ilyen jelzős szerkezet alkot egy végig ismétlődő szegmenset, azaz egy zenei ütemet. A zenei és a grammatikai hangsúly harmadéles,[247] azaz mindig a négyszótagú jelző második szótagjára esik (pl. *души отбывшие* [eltávozott lelkek]). A hangsúly ebben az esetben az értelmet hordozó első szótagon van: *отбывшие* [eltávozott], vagyis a zenei-grammatikai hangsúly egybeesik az értelmi hangsúllyal, hiszen a szó értelmét alapvetően a hangsúlyozott *быв* morféma határozza meg, és az *от* igekötő csupán a jelentés módosítására szolgál. Ugyanez érvényes a jóslat szövegében az összes többi, prefixummal ellátott jelzőre is. Ezek a mindig harmadéles hangsúlyú ütemek egyidejűleg zenei rímként is viselkednek: a hangsúly mindig ugyanoda esik, s ez ütemesen ismétlődik, akár a versben a sor végén (vagy olykor a soron belül,[248] mint ebben az esetben) a rím. [2. **kottapélda**] Az első rész első szakasza három „zenei strófára" tagolódik; ezek utolsó üteme („к вам взываю!" „здесь ли вы?" „откроете ль?" [hozzátok szólok! itt vagytok-e? feltárjátok-e?]) mintegy refrénként zárja le a strófákat. A zenei hangsúlyt hordozó jelzők az ismeretlen, a titokzatos fogalomkörébe tartoznak (*потайные, отбывшие, неведомый, утопшие/усопшие,*[249] *погибшие, подводного, сокрытую* [titkos, eltávozott, ismeretlen, elsüllyedt/elhunyt, elpusztult, víz alatti, elrejtett]), ezzel a megszólított alvilági erők titokzatosságát és megközelíthetetlenségüket sugallva. A Márfa felsorolásában szereplő jelzők közül mindössze három lóg ki ebből a sorból, de ha jobban szemügyre vesszük őket, nyomban kiderül, hogy ezek is az alvilág megszólításának integráns részei – *великие, познавшие, томимому* [nagy, tudó, gyötört] –, mert ezek az erők *nagy* erők: hatalmas erejük éppen titokzatosságukban és megközelíthetetlenségükben rejlik; ezek az erők *tudják,* ismerik a földi halandótól elzárt világ titkait; végül a herceget, akinek a jövője pillanatokon belül fel fog tárulni, ezen erők rendkívüli hatalma keltette félelem *gyötri.* Ezt a szakaszt egy kérdő mondat igei állítmánya zárja le, s ez az ige summázatát adja a jósnő által eddig elmondottaknak, mégpedig nem csupán tartalmi, hanem poétikai értelemben is. A kérdés – ti. a második, amelyet Márfa a „titokzatos erőkhöz" intéz – a titokzatosságot, elrejtettséget és az ebből eredő félelmet szeretné lebírni és szétoszlatni, azaz *feltárás* (*откроете ль?* [feltárjátok-e?]) útján megszabadulni ettől a nyomasztó félelemtől és hozzáférkőzni ahhoz a megközelíthetetlen tudáshoz, amit ezek az erők elzárnak előlünk. Az *откроете* szó alapmorfémája, a *кро* megegyezik a szövegben őt megelőző szó – *сокрытую* [elrejtett] – alapmorfémájával. Mindkettő alapszava a **крыть* szó: *сокрыть* „elrejteni", *открыть,* ellenkezőleg, „feltárni, felfedezni" jelentéssel. Márfa második kérdésének pontos értelme tehát ez: „A félelemtől gyötört bojárherceg előtt sorsának a homályban *elzárt* titkát *felnyitjátok-e?*"[250] [Страхом томимому князю-боярину тайну судьбы его, в мраке

сокрытую, откроете ль?] Különös hangsúlyt kap itt, a harmadik zenei strófában, a „тайну судьбы его" ütem, amely átvezet a második szakaszba – a jóslatnak még mindig az első részében vagyunk –, melyet az elsővel a tematikus kapcsolaton túl ez a hangsúllyal való játék fűz össze. A „тайну судьбы его … откроете ль?" [sorsa titkát feltárjátok-e?] kérdés a második szakaszban „Княже, судьбы твоей тайна открывается" [Hercegem, feltárul sorsod titka] kijelentő mondattá transzformálódik – mint ahogy éppen a megnyilatkozások *módja* az, ami a két szakaszt elkülöníti egymástól: az első szakasz egy felszólításból és két kérdésből áll, a második pedig csupa kijelentő mondatból, melyek voltaképpen az első szakaszban elhangzottakra válaszolnak ill. reagálnak. Ez a kijelentő mondat (mely, mint fentebb mondottam, válasz egy az előző szakaszban feltett kérdésre) éppen két ütemet tölt ki, s ebből egy ütem a „Княже, судьбы твоей" félmondat, melynek a tartalma (ti. a herceg sorsa) eleddig zárt titok és megfejthetetlen rejtély volt, ami fölött a „titkos erők" és az „eltávozott lelkek" őrködtek. Márfa előtt azonban feltárul az emberi sors misztériuma, és megfejthetővé válik az eddig hozzáférhetetlen titok: erről szól a jóslat második, befejező része, melyben Márfa feltárja Golicin előtt a herceg jövője titkát. A jóslat első része egy esz-dúr akkorddal zárul, s a herceg közbevetett kérdését követően („Что сказалось?" [Mit mond a jóslat?]) sajátos Muszorgszkij-féle modulációnak[251] vagyunk a tanúi: a hangnem minden átmenet nélkül hirtelen asz-mollba vált át, s a továbbiakban a jóslat hátralévő részében végig megőrződik ez a hangnem. A jóslatnak ez a befejező szakasza valójában nem egyéb, mint az előző rész „тайна открывается" [feltárul a titok] kifejezésének a kigöngyölítése: Márfa Golicin elé tárja a herceg sorsának titkát. Feltárul az eddig „homályban *elzárt* titok" [тайну … в мраке *сокрытую*], ami azonban gyökeres fordulatot hoz a herceg életében. A titok megismerése Golicin számára egy addig nem ismert tudás megismerésével jár, egy olyan tudásával, ami őelőle eddig el volt zárva (сокрытую), mert az evilági racionalizmus embere számára ez a fajta tudás hozzáférhetetlen. Valójában erre utal Márfa, amikor arról beszél, hogy „sem hírneve a múltban, sem vitézsége, sem a tudása, semmi nem menti meg" [ни слава в минувшем, ни доблесть, ни знанье, ничто не спасет тебя] a herceget: e tudás megszerzéséhez egy másik világba kell átlépnie, ahol nem relevánsak azok az értékek, amelyek az életét eddig meghatározták (hírnév, vitézség, tudás). Golicin nagy árat fizet az újfajta tudás megszerzéséért: ez az ár a *szenvedés,* a bánat és a nélkülözés („Узнаешь великую страду-печаль и лишенья, княже мой" [Megismered a nagy szenvedést, bánatot és nélkülözést, hercegem]). A szenvedés különleges *tudáshoz* juttatja majd a herceget, melytől az eddig el volt zárva, s melyhez más út nem vezet: „в той страде, горючих слезах познаешь всю правду земли" [ebben a szenvedésben, keserű könnyek között megismered a föld teljes

M. в мир не - ве - до.мый, к вам взы - ва - ю! Ду - ши у - топ - ши - е,

M. ду - ши по.гиб - ши - е, тай - ны по.знав - ши - е ми - ра под.вод - но.го,

185

M. Здесь ли вы? Стра.хом то - ми - мо.му, кня - зю-бо - я - ри.ну

M. тай - ну судь.бы е.го, в мра.ке со.кры - ту.ю, от - кро - е - те ль?

2. kottapélda

igazságát]. Ezt a megismerést az különbözteti meg Golicin mostani tudásától (знанье) – ami csupán részleges, mert csupán egy a herceg értékei közül –, hogy *egyetemes* tudás (всю правду земли), a világ teljes megismerése, mert „a föld teljes igazságát" magában foglalja. Az újfajta tudásra vonatkozó verbális megnyilatkozások külön-külön („узнаешь", „познаешь", „правду") visszautalnak e tudás elrejtett voltára a jóslat első részében („потайные", „неведомый", „сокрытую"), a jóslat legutolsó mondata pedig valójában e titok („тайна") megfogalmazása: a teljes megismerés a szenvedésen keresztül érhető el. Szinte félelmetes, hogy Márfa jövendölésében mennyire pontosan és mélyen ragadja meg a lényeget: nem pusztán Golicin életének eljövendő eseményeiről van itt szó, hanem arról is, hogy a jóslásra felkért raszkolnyica belelát a herceg lelkének bensejébe, amikor azt mondja neki, hogy a szenvedésen és csakis a szenvedésen keresztül vezet az út a világ – benne természetesen önmaga – teljes megismeréséhez. Golicin első reakciója Márfa jóslatára ugyanis éppen arról tanúskodik, hogy a herceg ebben a pillanatban – ti. a szenvedésen, bánaton és nyomorúságon innen – még messze nincsen a teljes megismerés, „a föld teljes igazsága" birtokában.[252] Márfa jóslatának különös jelentőségére a *Hovanscsina* egészének a tükrében még visszatérek majd a következőkben.

A következőkben Muszorgszkijhoz hasonlóan mi is egy hirtelen „modulációt" hajtunk végre: erőteljes váltással most Hovanszkij és Golicin szópárbaját fogjuk górcső alá venni, mert ebben a vitában érhető tetten, hogy zeneszerzőnk milyen fölényes biztonsággal kezeli-forgatja a *zenei irónia* fegyverét. Hovanszkij így készíti elő „érvelését": „Я выслушивал тебя спокойно, я не препятствовал тебе в злоречье" [Én nyugodtan végighallgattalak téged, nem akadályoztalak a rágalmazásban]. [**3. kottapélda**] Golicinnal együtt várunk valamit, amit „végig lehetne hallgatni". Ez itt a téma ünnepélyes-dagályos felvezetése. Elsőnek Hovanszkij megfogalmazza – szövegszerűen és zeneileg is – saját attitűdjét a Golicin-féle „rágalmazáshoz": *Я выслушивал, я не препятствовал*, s ugyanezt várja el ő is Golicintól: „Выслушай и ты меня, и ты мне не препятствуй" [Te is hallgass végig engem, te se akadályozz engem]. Zenei értelemben a hangsúly a személyes névmásokra esik (я, ты): Hovanszkij ezzel adja Golicin értésére, hogy amikor majd ő beszél, ugyanazt a magatartást várja el Golicintól, mint amit ő is tanúsított vele szemben. A zenei-dramaturgiai csattanó ott rejlik, hogy amikor Hovanszkij az ellenfelétől elvárt magatartást körvonalazza, nem tesz mást, mint hogy némiképp variálva, dagályosan megismétli a saját magatartását leíró zenei frázist. (Nem sokkal később majd a „Ведь я тоже понял суть и т. п." [Hiszen én is megértettem a lényeget stb.] esetében ugyanennek a nagy nekifutású, nagy feneket kerítő, dagályos semminek leszünk a tanúi; csak ott, mivel az Doszifej és Golicin nagyszabású

(p)

Что ты, князь!

poco a poco cresc.

И. Х.

Тут, а - ли ни где, по - да - ле, на по -

pp

poco a poco cresc.

И. Х.

- ро - ге, с че - ля.дью тво - е - ю, со смер - да - ми?

202 ГОЛИЦЫН

(p)

Не чуд - но ль э - то? Ты, до - бле.стью и си.ло - ю бо.га - тый,

p

cresc.

Г.

ты, вла.сте - лин стрель - цов не.со.кру.ши.мых, со.кру - шил.ся о бо -

cresc.

p

3. kottapélda

„csörtéi" után közvetlenül következik, eleve kihúzatik a méregfoga, s dagályos üressége ott már teljes pompájában áll előttünk.)

„Я выслушивал тебя спокойно, я не препятствовал тебе в злоречье"-ben a hangsúly a személyes névmásokra esik: „я", „тебя", „тебе". Mikor beszél, Hovanszkij ezeken a pontokon vesz levegőt, ezek nagy szónoklata exordiumának[253] érzelmi-indulati csúcsai: ahogy a beszélő meg-megáll, hogy a nagy erőfeszítés után kifújja magát. A beszélő partnere és az opera nézője ekkor valami nagyot vár. Az ünnepélyes hangvétel a következőket sugallja: a szónok velősen, „tömören" jelzi, hogy beszédet készül tartani, legalább olyat, amilyet Golicin tartott az imént (hogy milyen szónoklat kerekedik ki Hovanszkij ajkáról: szellemesség és éleselméjűség, irónia stb. tekintetében felveszi-e a versenyt a golicini „rágalmazással", azt majd meglátjuk; mindenesetre a szónok nekigyürkőzése és e nekigyürkőzés zenei kontextusa mintha eleve megszabná, behatárolná, hogy mi következhet), s e készülő szónoklat megfelelő körülményeket érdemel, nevezetesen: „Выслушай и ты меня, и ты мне не препятствуй." Az érzelmi-indulati töltés súlypontja az exordium második felében is a személyes névmáson van: „ты". Hovanszkij bevezetője készülő szónoklatához mintha a „сам большой держит речь, внемлите благочинно"-t [maga a nagyúr tart beszédet, jól figyeljetek!] idézné fel az első felvonásból (Hovanszkij bevonulásának a sztreleckar általi bejelentése), *zenei kontextusával* egyetemben.

Hovanszkij bevezetőjének az első üteme, a zenei azonosság folytán, azonnyomban felidézi bennünk a „hercegek vitája" elejéről a herceg méltatlankodását: „Мы теперь местов лишились и т. п." [Bennünket megfosztottak a helyünktől]. A *Hovanscsina* figyelmes nézője-hallgatója átlát a szitán: mikor Hovanszkij nekidurálja magát a beszédnek, kiderül, hogy ez a beszéd valójában semmi egyébről nem fog szólni, mint saját „боярское место"-járól, [a bojárok hatalma] vagy Golicin szavaival: a „боярские причуды"-ról [a bojárok szeszélyei]. Mert legalább annyira a „боярские причуды"-ról van itt szó, mint a „боярское место"-ról: a szerzői perspektívának Golicin lekezelő és ironikusan kicsavart értelmezése a mesztnyicsesztvóról (ami az ő szemszögéből csak a „bojárok szeszélye") éppúgy része, mint Hovanszkij nézőpontja önnön fontosságának tudatáról. Golicin nézőpontja iróniával telített: valahányszor szembedicséri Hovanszkijt, hogy így szerelje le a rá támadó herceget, a gáláns úriember álarca mögé rejti szarkazmusát. A zenei téma minden esetben azonos vagy hasonló „Ты, доблестью и силою богатый, ты, властелин стрельцов несокрушимых" [Te, aki híres vagy és hatalmas, te, aki a legyőzhetetlen sztrelecek ura vagy] és „И ты, князь Хованский, ты, владыка всемощный" [Te, Hovanszkij herceg, a hatalmas úr…]

Golicin nagyon ügyesen végig a kezében tartja a vitát (mindössze kétszer ereszti ki kezéből a gyeplőt, s mind a kétszer ugyanúgy elveszti a fejét: amikor ti. Ho-

vanszkij személyes sértést vág a fejéhez), szellemi fölénye Hovanszkijjal szemben vitathatatlan.

A hovanszkiji exordium első taktusa után azonnal szembetűnik, hogy a beszélőt semmi más nem foglalkoztatja, mint saját maga, ill. a mesztnyicsesztvóval kapcsolatos jogok – Golicin által történt – megnyirbálása („мера крутая" [szigorú rendszabályok]).

Annak a fényében, amennyire Hovanszkijt eddig a pontig megismertük, nem különösebben nehéz feladat előre kitalálni a herceg szavait, melyek „nagy beszédét" alkotják majd. Hiszen tudjuk róla, hogy számára egyedül a mesztnyicsesztvo problémája létezik: a sértettség, amivel megjelenik Golicin házában (nem ül le, mert „nincs hova leülnie": vendéglátója „jól elintézte, a jobbágyaival egy szintre helyezte őt"). A „tatár-incidens" majd ezt a fonalat veszi fel: „У татарвы ведь тоже *все равны:* чуть кто не так, сейчас башку долой. Уж не с татар ли ты пример берешь?" [Hisz a tatároknál *mindenki egyenlő:* aki nem, le a fejét. Tán nem a tatárokról veszel te is példát?] és „Ты же сам нас уладил, князь, *с холопьем поравнял.*" [Te intéztél el bennünket, herceg, *a jobbágyokkal egyenlővé tettél* minket.] Amit Hovanszkij a második idézetben Golicinnal szemben vádként és saját személye elleni sértésként felhoz, az első idézetben a tatárok – és Golicin – részéről kifogásolja majd. A két eljárást nemcsak a közös tartalom kapcsolja össze, hanem a *равны* és a *поравнял* szavak azonos töve is. Így együtt ez óriási sértés Golicinnak, amint az a herceg reagálásából is látható. Hovanszkij ezt (és a másik sértést később: „Небось не славным ратным ли походом, когда полков тьмы тем, без боя, ты голодом сморил" [Csak nem arra a híres hadjárattal kérkedsz, amikor egy puskalövés nélkül tucatjával hullottak a katonáid az éhségtől?]) halálosan komolyan gondolja és persze esze ágában sincs akár egy szót is visszavonni abból, amit mond: „a tatároknál is ez dívik, mint amit te akarsz nálunk meghonosítani, hogy mindenki egyenlő; aki pedig nem, azt megkurtítják egy fejjel (akkor ti. egyenlő lesz ő is)" E sértettség oka: „Нас, и нашу честь, и сановитость предал дьякам на посмеянье" [Bennünket, a rangunkat és a méltóságunkat odadobtad a hivatalnokoknak, hogy gúnyolódjanak rajta]: az indulati töltést hordozó és azt jelző hangsúly нас-ra ill. нашу честь-re esik (a beszélő ezeket, de csakis ezeket a szótagokat hosszabban ejti és itt egy pillanatra megáll a beszédben). Hovanszkij számára nyilván ez a fődolog: nevezetesen, hogy súlyosan megsértették; nosza akkor visszavág: ő is vérig sérti ellenfelét.

Hovanszkij beszéde egyben – a kompozíció síkján – a Golicin–Hovanszkij konfliktus egyik kulminációs pontja, mert itt mutatkozik meg teljes meztelenségében a sztrelecvezér pozíciója, ill. hogy mi az, ami őt magát valójában mozgatja ebben az összeütközésben – és természetesen az általa szított „konzervatív lázadásban".

A „Гедимина кровь (во мне)” zenei anyaga ugyanaz, mint a „(кичливости твоей) не потерплю я” (csak míg az előbbi esetében a zenekari szólamok hordozzák a témát, az utóbbinál a vokális szólamban is jelen van a motívum), „и потому” pedig verbálisan és zeneileg is összeköti az okot és a következményt – „Gedimin-vér folyik bennem, ergo nem tűröm a dicsekvést” –, azaz kötőelemként, afféle „zenei kötőszóként” viselkedik a két „zenei mellékmondat” között: csak vokális szólama van, ami viszont megegyezik a „Гедимина кровь” instrumentális szólamaival és motivikusan előrevetíti a „не потерплю я”-t, azaz mind zenei, mind verbális síkon konjunkcióként szolgál ok és következmény között. Mi a jelentősége ennek a motivikus megfelelésnek? A motivikus egyezés a „Gedimin-vér” és az „én nem tűröm” zenei anyaga között az opera nézői számára a király meztelenségét mutatja: Hovanszkij szemében a legfontosabb érték önnön előkelő származása, aminek pontos megfelelője az „(ezért dicsekvésedet) nem tűröm” következményes mondatba foglalt fennhéjázása, hencegése (кичливость), s ebből következően a hatalmi önkény, ami a herceg majd' minden cselekedetének indítéka.

Ez Hovanszkij beszédének, sőt egész filozófiájának a veleje, lényege – mondhatnánk a herceggel: *суть*-ja –, s erről van szó akkor is, amikor Hovanszkij elmélkedése („Я ведь тоже понял суть и т. п.”) ezt behozza majd a képbe, mert ott Hovanszkij újfent kifejti majd one-issue bölcseletét,[254] mely egyfajta *ceterum censeo*ként[255] végigvonul az operán. Ez Hovanszkij eszmei főtémája (a Hovanszkij-téma, a *Hovanscsina* zenei főtémája éppen erre épül, ez a téma egyik alapvető alkotóeleme, azaz ez Hovanszkij one-issue filozófiája. Más szavakkal, ez a *суть*, Hovanszkij felfogásában, a *старина*-val [régi rend] egyenlő; konkrétan, Hovanszkij esetében, ez nem egyéb, mint hogy „Гедимина кровь во мне”, ill. „кичливости твоей не потерплю я”. Tragikus iróniaként üt vissza a Hovanszkijtól itt elhajított bumeráng majd a IV. felvonás elején, amikor Doszifej kommentálja a két herceg – Vaszilij Golicin és Iván Hovanszkij – bukását. Az óhitűek feje ezt a megjegyzést fűzi Hovanszkij halálához: „Из-за кичливости своей себя и ближних погубил” [Kérkedésével magát és az övéit pusztulásba sodorta.].

Golicin második felfortyanása közben (mikor Hovanszkij a szemére veti, hogy „csak nem azzal a dicsőséges hadjáratával kérkedik, amikor egy egész sereget harc nélkül kiéheztetett?”) kétségbe vonja a sztrelecvezér szellemi képességeit. Majd Hovanszkij kijelentése: „Ведь я тоже понял суть” [Hiszen én is megértettem a lényeget], Golicin megjegyzésének a fényében, hogy ti. „не тебе судить мои поступки; нет, не твоего ума это дело, слышишь ты!” [nem a te dolgod, hogy a tetteimet megítéld; nem rád tartozik ez, hallod-e!], üres dagályosságnak hat. Ezt a dagályosságot természetesen a zene is jelzi (a vokális és instrumentális szólamok együtt), de Golicin felfortyanása és kirohanása csak még job-

ban kihangsúlyozza ezt azzal, hogy a „Я ведь тоже понял суть stb.” visszautal a „Гедимина кровь во мне, и потому кичливости твоей не потерплю я” kijelentésre. Az esztétikai hatásmechanizmus algoritmusa a következőképpen írható le: „Гедимина кровь во мне / и потому *кичливости* твоей не потерплю я. Чем *кичишься*? нет, изволь, скажи мне: чем *кичишься* ты?”: a Hovanszkij által emlegetett *кичливости* [kérkedés] ill. *кичишься* [kérkedsz] szavak itt még csak implicite utalnak a „Гедимина кровь во мне” kijelentésre (a bumerángként működő hyperbaton persze már itt elkezd dolgozni, hogy közvetítse a tragikus iróniát); explicitté az utalás majd a IV. felvonásban válik, amikor Doszifej ugyanazt a szót használja Hovanszkij és az övéi bukása végső okának megjelölésére („из-за кичливости своей” [kérkedése miatt]), mint amit két felvonással korábban Hovanszkij az européer Golicin részéről vélt visszautasítani, s ami valójában az ő politikai és morálfilozófiájának meghatározó alapeleme. A *кичливости* és a hangsúlyozott – kétszer előforduló – *кичишься* szavak iróniát hordoznak (a szó eredeti „tettetés, színlelés” értelmében; Hovanszkij persze mit sem tud erről a „tettetésről”, ám annál tudatosabban bábáskodik az igazság e napfényre kerülésénél a szerző): Hovanszkij, miközben ellenfelének szemére veti *kérkedését*, nem veszi észre, hogy ugyanabban a pillanatban ő maga is *kérkedik* – a származásával –, mint ahogy az utolsó percig nem veszi majd észre, hogy éppen ez a kérkedése fogja majd romlásba dönteni (erről szól majd Doszifej kommentárja a negyedik felvonás elején). Iván Hovanszkij nem éppen az intellektusáról – belátásáról – híresült el, Odysseusszal ellentétben, aki a kérők leölése után így inti dajkáját a *kérkedéstől*:

> Csak lelkedben örülj, te anyó, fékezd a rivalgást.
> Elhullt férfiakon kegyeletlenség a *dicsekvés*.
> Isteni sors és sok gaztettük igázta le őket;
> mert hisz a földi halandók közt senkit se becsültek,
> sem nemeset, se silányt, ha körükbe akárki vetődött:
> ostoba vétkeikért a gonosz sors őket elérte.[256]

Doszifej már idézett szavai a két herceg bukásáról mintha Odysseust visszhangoznák – azt az Odysseust, aki a Kyklóps-kaland óta megtanulta a neki feladott keserves leckét a hybrisről, s aki az *Odysseia* huszonkettedik énekében képes arra, hogy felülemelkedjék a *dicsekvésen*. Ha a negyedik felvonás távolából viszszatekintünk, az óhitűek feje kezdettől fogva ezt az „odysseusi” intelmet hajtogatta úgy Hovanszkijnak, mint Golicinnak. Homéros e hat sora úgyszólván mindazt tartalmazza, amitől Doszifej mint a hazát fenyegető legfőbb veszélytől óvni kívánta Oroszországot: „Свершилося решение судьбы, неумолимой и

грозной, как сам страшный судия!” [Beteljesedett a sors, mely kérlelhetetlen és szörnyű, mint maga a rettenetes bíró] („isteni sors […] igázta le őket”), „Из-за кичливости своей себя и ближних погубил” (az *Odüsszeia*-idézet utolsó négy sora). Odysseus intelmének a második sora a *dicsekvés* szóval végződik (az eredeti görög szövegben is), s itt nem pusztán Eurükleiához szólnak e szavak, azaz az intelemnek nem a dajka az egyetlen, kizárólagos címzettje, hanem – immár holtukban – az „elhullt férfiak”, akiknek „sok gaztette” és „ostoba vétkük” valójában ugyanaz volt, vagy legalábbis egy tőről fakadt azzal, amitől Odysseus óva inti Eurükleiát, s aminek egyedül köszönhetik, hogy „a gonosz sors őket elérte.”[257] S valóban ez a hybris, a *dicsekvés* okozza a sztrelecvezér vesztét: utolsó szavaival Hovanszkij teljes díszben és pompában indul Szofja cárevnához a „nagy tanácsba”. Egész beszédéből a „Знаешь ли ты, чья кровь во мне? Гедимина кровь во мне” szellemisége sugárzik, különösen az utolsó szavaiból: „Эй, лучшие одежды мне, княжой мой посох! А вы величайте!” [Hej, a legjobbik ruhámat ide, s a hercegi jogart. Ti pedig dicsérjetek!]

A kérkedés motívuma továbbra is kitapinthatóan jelen van a „hercegek vitájában”. Hovanszkij „eszmélésében” – hogy ti. ő „is felfogta a lényeget” – szintén előfordul a motívum: „Правда! Вот я – я ведь тоже понял суть: князю-то *кичливому* все говорил, как же, все говорил: Князь, не рушь ты старины. А он, глядишь, места боярам сократил.” [Valóban! Lám én – én is megértettem a lényeget: a *kérkedő* hercegnek folyton mondtam, folyton mondtam: „Herceg, ne rúgd fel a régi rendet!” És ő, látod, megrövidítette a bojárok hatalmát.] Többszörösen működik – mert ide-oda csap – a Hovanszkij által mozgásba hozott (pontosabban fogalmazva, a Muszorgszkij által Hovanszkij kezébe nyomott) bumeráng: először, mivel mi, az opera nézői tudjuk, mi fán terem a „hovanscsina”,[258] számunkra a „места боярам сократил” félmondat a Hovanszkij által Golicinra aggatott jelzőt – *кичливому* – visszaveti Hovanszkijra, így tehát ő lesz a „kérkedő herceg”. Másodszor, a Doszifej és Golicin között lefolyt „csörte”, valamint a fentebb már elemzett előzmények tükrében Hovanszkij aggódva féltett *старина*-járól is lehull a lepel, hiszen Hovanszkij maga árulja el, hogy az (is) a „Гедимина кровь во мне” bűvkörébe tartozik (a régi Oroszország foggal-körömmel való védelme az ő számára csupán a *mesztnyicsesztvo* fenntartásának az eszköze): egyenlőségjelet tesz a *старина* és a *места боярам* közé azzal, hogy beszéde során az általa Golicinnak tulajdonított két aktust, „a régi hagyományok tönkretételét” ill. „a bojárok jogainak megkurtítását” azonosnak tételezi fel. Ezzel másodízben is visszaszáll Hovanszkij fejére a művészi bumeráng, mert a Golicin-féle intézkedésektől megsértett bojár immár – egyedül ebben a menetben – másodszor illeti magamagát a „kérkedő” jelzővel (amit pedig ellenfelének szánt), ami ily módon a

„Gedimin-vér folyik az ereimben, igen, herceg" kezdetű politikai filozófia egyik, ha nem a legfőbb alappillére. Innét visszatekintve könnyen belátható, miért éppen így folytatja Hovanszkij ezt a beszédét: „и потому кичливости твоей не потерплю я. Чем кичишься? нет, изволь, скажи мне: чем кичишься ты?" [és ezért a hencegésedet nem tűröm. Mivel hencegsz? Igen, tessék, mondd meg nekem: mivel hencegsz?] Látható, hogy Hovanszkij számára „a régi hagyományok" valójában a „kérkedés" ideológiai alapjául szolgálnak. Hovanszkij alakjában az a tragikus, hogy ő élete utolsó pillanatáig hisz ebben a sajátos szillogizmusban; számára ez soha nem válik üres pózzá, mert ez alapvető lételeme.

Hovanszkij intelme Golicinhoz – „Herceg! Ne tedd tönkre a régi hagyományokat" –, mely egyúttal az „ereimben Gedimin-vér folyik" kinyilatkoztatásra céloz, a „суть" kifejtése, amit „lám, ő is felfogott". Hatalmasan robbanó szarkazmus van ebben; a hatás éppen azért csattan ekkorát, mert azzal, hogy Hovanszkij a szónoki kérdésére („Tudod-e, milyen vér folyik bennem?") adott válaszában elutasítja Golicin úgymond „dicsekvését" – mivel magában a kérdésben is *kérkedés* bujkál –, Hovanszkijra az irónia fénye vetül abban a pillanatban, amikor kiejti a száján, hogy ő nem tűri vitapartnere *hencegését*.

Fentebb volt már szó arról, hogy zenedramaturgiai szempontból a *Hovanscsina* második felvonásában két kulminációs pont van. Az egyik Márfa jóslata, a másik pedig a hercegek vitáját lezáró szópárbaj Doszifej és Golicin között és az óhitűek – ehhez kapcsolódó – áthaladása a szín mögött. Ekkorra már csak ketten maradtak a páston: az „Európa-hívő" Golicin és az óhitűek feje, Doszifej. Azóta, hogy Golicin házában megjelent a vita harmadik szereplője, a főpap, Iván Hovanszkij a távolból figyeli a küzdőket: egyrészt így neki kényelmesebb, mert neki magának nem kell érvekkel bajlódnia, megteszi majd úgyis helyette szövetségese, Doszifej; másfelől pedig abban az illúzióban ringathatja magát, hogy ő is részt vesz a küzdelemben, hiszen szövetségese képviseli őt a vitában. A Doszifej–Golicin asszó végére azonban (s ezt külön hangsúlyozza Doszifej Hovanszkijhoz intézett szemrehányása a sztrelecek viselkedéséről, majd az óhitűek átvonulása a szín mögött) világosan látható, hogy itt Hovanszkij számára nem terem sok babér: nem egyenrangú ellenfele Golicinnak a páston. Pontosabban: nem ő Golicin igazi ellenfele, hanem Doszifej, hiszen a sztrelecek vezére előzőleg már eljátszotta komolyságát, amikor a régi Oroszország ügyét a mesztnyicsesztvóval azonosította, aminek folytán az óhitű főpap lépett az ő helyébe.

Valóban, a Golicin és Doszifej között zajló elég hosszú beszélgetés során Hovanszkij feltűnően hallgatásba burkolózik (csak egyszer-kétszer szólal meg és akkor is csak a már ismert álláspontját variálja). A két ellenlábas kifejti nézeteit, s amikor Golicin kerek perec kijelenti, hogy ő bizony „nem túlságosan vonzódik a

régi rendhez” [к старине не слишком прилежу, признаться], Doszifej – tőle eddig szokatlan módon – valósággal lerohanja vitapartnerét, s eszköztárából ezúttal nem hiányzik a gúny fegyvere sem. Golicin remekül állja a sarat és azonnal visszavág. Ez a vita valóságos bajvívás: a felek ugyanarra a zenei témára „asszóznak”. Doszifej azonban egy újabb „rohammal” hárít és ezzel ellenfelét végleg meghátrálásra készteti. [**4. kottapélda**] Lássuk most közelebbről ezt a párbajt. A szópárbajban Doszifejé a kezdeményező szerep; a főpap gunyoros hangvétele mögött nyilván az az intenció munkál, hogy megválaszoljon Golicin hasonlóképpen gúnyos nyegleségére („Hát be kell ismerjem, nem túlságosan vonzódom a régi rendhez.”). Golicin riposztjában azonban azzal vág vissza, hogy az ő „haza iránti szeretete, meglehet, különb annál, ahogy [a főpap] elnézéssel viseltetik a régi rend irányában.” Doszifej végül oly módon kerekedik felül ellenfelén, hogy bár válasza látszólag mentegetőzésként, mintegy magyarázkodásnak indul („Во мне и в гневе моем народный гнев и вопль ты должен слышать, князь!” [Bennem s haragomban a nép haragját és jajszavát kell meghallanod, herceg!]), valójában nem tesz mást, mint hogy a Hovanszkij fejére jeremiási düh – és tegyük hozzá: nem kevés bátorság – kíséretében szórt szemrehányásaival együtt zenedramaturgiailag megalapozza és előkészíti az óhitűek átvonulását a szín mögött. Retrospektíve ez az átvonulás – a zenei szerkesztésnek köszönhetően – Doszifej minden szavát igazolja, melyeket a golicini reformok ellenében elmondott. Roppant indulati telítettség érezhető mindkét fél részéről; a nagy szóváltásban Doszifej „haragjában a népi harag és jajszó” azonban felülkerekedik Golicin babonával kevert racionalizmusán. Doszifej haragjának jeremiási ereje mintegy lesodorja a színről Golicint az etikettjével együtt (Golicin Doszifejjel szemben a nagy szópárbaj zenei témájára még egyszer megpróbálkozik egy utolsó asszóval: „В моем дому прошу обычай соблюдать!” [Kérem a házamban a rendet betartani!]), akárcsak Hovanszkij méltatlankodását. Majd beszalad a színre Márfa, akinek a története arról, hogy miként próbálta meg a herceg egyik szolgája ura parancsára eltenni őt láb alól, elfújja Golicin européer, haladó reformer nimbuszát, s az i-re a pontot végül Saklovitij tudósítása teszi föl.

Muszorgszkij hallatlanul jó érzékkel időzíti az óhitűek áthaladását a szín mögött: Hovanszkij méltatlankodásával egy időben jelennek meg és a szó szoros értelmében elnyomják a herceg füstölgését arról, hogy őt „most kinevetik azért, mert annyi segítséget nyújtott haderejével, tanácsaival (sic!) és nem kevés pénzével” [я теперь осмеян за то, что помочь вам чинил войском, и советом, и казной совсем не малой] (megint felbukkan a hadseregnek, mint Hovanszkij szemében az igaz hit legfőbb, sőt egyedüli védelmezőjének a motívuma). Muszorgszkij ezzel a művészi fogással valósággal lesöpri a herceget a színről. (Rövid idő alatt másodszor:

4. kottapélda

kevéssel előbb a Doszifej–Golicin asszók után Hovanszkij így foglalja össze a főpap és a házigazda összecsapását: „Valóban! Lám én is megértettem a lényeget…”, s itt következik a mesztnyicsesztvo eltörlése fölötti kesergés, ami arról tanúskodik, hogy Hovanszkij nem ellenfél a páston, mert nem kompetens: nem érti – nem értheti –, hogy miről van szó.) A sztrelecvezért egész egyszerűen lekörözik, méghozzá saját szövetségesei: Doszifej az óhitűekkel. (Kisebb mértékben, de hasonlóképpen „bánik el” zeneszerzőnk majd Golicinnal is: a herceg imázsának nagyon rosszat tesz, hogy kitudódik a felbujtás a gyilkosságra, méghozzá Márfa, a „quasi sztrelecasszony-raszkolnyica” meggyilkolására, aki az opera főhőse, s aki „a *Hovanscsina* hullámaiban lubickoló” zeneszerzőnknek már az opera komponálásának kezdeti szakaszában a „szívéhez nőtt”.[259]) Doszifej második „csörtéjében” felvezeti az óhitűeket: „Во мне и в гневе моем народный гнев и вопль ты должен слышать, князь!” megnyilatkozása csírájában magában foglalja az óhitűek énekét, amely valójában nem más, mint e megnyilatkozás kibontása – szövegszerűen is: „Посрамихом, посрамихом, пререкохом, пререкохом и препрехом ересь нечестия и зла стремнины вражие. Пререкохом никоньянцев и препрехом!” [Megszégyenítettük, legyőztük és levertük a bűnös eretnekséget, minden rossznak forrását. Legyőztük a nyikoniánusokat!] [**5. kottapélda**] Az óhitűek éneke valóban „a nép haragját és jajszavát” közvetíti a Golicin-féle „álnok újítások” miatt. Most már látható, hogy miért ez a – három részre tagolt – ének jelenti a II. felvonás zenei és dramaturgiai csúcspontját: a régi Oroszország benne találja meg önmaga legadekvátabb módon zenébe öntött kifejezési formáját. Ezekben a vallásos énekekben egyesül és szublimálódik egységes világszemléletté egyrészt az óhitűek kérlelhetetlen és fanatikus ragaszkodása a régi hagyományokhoz, mely engesztelhetetlen gyűlöletet táplál bennük minden iránt, ami ezektől eltér, másfelől főpapjuknak, ahogy Muszorgszkij plasztikusan megragadja egyik levelében,[260] „kiérlelt és szilárd meggyőződése” [выработанное, крепкое убеждение] hazájának mind vallási, mind politikai vezetése ellenében. Politikai programból itt válik világszemléletté a „régi Oroszország” eszméje, amely ezen a ponton nyer tragikus súlyt, mert a „hercegek vitájában” feszül szembe a Golicin képviselte másik pólussal, az „álnok újítások” [новшеств лукавых] világával. A tragikus konfliktus kibontakozása itt veszi kezdetét; láttuk, hogy a Doszifejjel ellenlábas Golicin sem kevésbé szereti hazáját, mint az óhitűek feje, s ez a körülmény – melyet Márfa jóslata a herceg küszöbön álló bukásáról (kegyvesztés és száműzetés) tesz még súlyosabbá – kölcsönöz tragikumot Golicin figurájának. Csakhogy Márfa hirtelen-váratlan – legfőképpen Golicin számára váratlan[261] – betoppanása nyilvánossá teszi Golicin aljas tervét, melynek a lényege éppen a nyilvánosság teljes kizárása volt: ezzel nemcsak „Golicin kisded játékai”[262]

5. kottapélda

kerültek napvilágra, hanem a herceg babonasága is lelepleződött a jelenlévők előtt. Márfa elbeszélése csodával határos megmeneküléséről és a gyilkosságra parancsot adó Golicinról új fényt vet a „hercegek vitájára”. Lássuk, mit mond erről a legilletékesebb, maga a művész-démiurgosz,[263] aki a következőképpen summázza Márfa második megjelenését Golicinnál:

> … Golicin elheveskedi a dolgot, túl korán adja ki a parancsot: „megfojtani, nehogy híre menjen”. A távozó Márfa meghallja, megérti a helyzetet, és felkészül, meg fegyvert is hordhatott magánál a csuhája alatt, mert a bojárleány quasi sztrelecasszonnyá változott és jól ismerte a sztreleceket. Golicin részéről ez európai (korabeli) eljárás volt: úgy válogatta meg a szolgáit, hogy a *moszkvai praktikáinak* tanúit, akik előtt jellemtelenségében barátságot színlelt, ne *csoportosan* pusztítsák el, hanem a szolga ravaszsággal és fondorlattal egyenként csalja áldozatait valami elhagyatott helyre, s ott aztán – kaput. És mert ez kitudódott, éppen ezért szereztek tudomást Golicin kisded játékairól a kortársak és ezért tudták leírni azokat. Azonkívül az operában, úgy tűnik, egy ilyen színpadi fordulat azért fontos, hogy lelepleződjön a jelen világa előtt a Golicinnál lezajló, valójában aljas tanácskozás, ahol mindenki cár és uralkodó akar lenni, és egyedül Doszifejnek van kiérlelt, szilárd meggyőződése. Ily módon Golicin, Hovanszkij és Doszifej „tercettjét” egy ilyen *moszkvai disznóság* szakítja meg.

Ez a „moszkvai disznóság” új megvilágításba vonja a hercegek vitáját, a „tercettet”, mert az államügyekről folyó tanácskozásba beleviszi az aljasság, a titokban elkövetni szándékozott aljasság motívumát, s ez menthetetlenül rányomja a bélyegét a tanácskozásra, pontosabban: a tanácskozásban résztvevőkre. Az a körülmény, hogy Doszifejt sajátos helyzete, habitusa és alakjának különleges méltósága Puskin–Muszorgszkij Pimenjéhez hasonlóan kiemeli ebből az arcképcsarnokból (idetartozik az is, ahogy az óhitűek feje Márfa hirtelen megjelenésére reagál: „Что с тобою, дитя возлюбленное?” [Mi történt veled, kedves gyermekem?]), azaz felmenti az „aljas tanácskozás” vádja alól, mit sem változtat azon, hogy Golicin racionalizmusának és Hovanszkij nagyságának az összeomlása után a politikai játéktéren zajló küzdelem szereplőinek – tehát a par excellence politikusoknak – a tisztessége is finoman fogalmazva legalábbis megkérdőjeleződik. Ez Márfa második megjelenésének a dramaturgiai üzenete. A felvonás azonban ezzel még nem ér véget, mert ugyancsak váratlanul betoppan Saklovitij, a Hovanszkijok elleni feljelentés szerzője, akinek a bejelentése nyomán összeomlik a „hovanscsina” mint politikai akció értelme. Jellemző módon az egyedüli nem-politikus – helyesebben: nem *csak* politikus – Doszifej az, aki azonnal felméri a helyzetet és az áb-

rándok feladására szólít fel, ill. Péter cár reagálása felől tudakozódik. A felvonás Saklovitijnak erre a kérdésre adott válaszával zárul. Saklovitij Márfáéhoz hasonlóan váratlan megjelenése dramaturgiai szempontból nem egyéb, mint hogy a személyes inkompetencia motívuma áttevődik a politikai cselekvés területére, azaz a racionális, józan ész (Golicin), ill. a lehengerlő és imponáló nagyság (Hovanszkij) szisztematikus aláásása után e figurák politikai cselekvőképessége is dekonstruálódik, azaz valójában megsemmisül, mégpedig – Márfa elbeszéléséhez hasonlóan – egy narráció útján.

Rimszkij-Korszakov húzásai a második felvonásban is, akárcsak az elsőben, próbára teszik a figyelmes nézőt: a törölt részek nélkül olykor szinte érthetetlenné válik, hogy valójában mi történik a színpadon. Magát a „hercegek vitáját" (az eredeti, teljes változatban) a Doszifej és Golicin közötti szópárbaj zárja le. Rimszkij-Korszakov Muszorgszkij hagyatékából kihúzta Golicin reakcióját Doszifej hozzá intézett szemrehányására, (ti. hogy ő „német földön végezte iskoláit" és hogy „csak küldje a nyakunkra Teutot ördögi seregével"): „К отчизне любовь моя, быть может, выше твоих потачек старине мирской." [Szeretetem a hazám iránt, meglehet, nagyobb, mint a te kíméleted a régi világ iránt.] Magától értetődik, sajnos, hogy Doszifej Golicinnek adott válasza is áldozatul esik a rimszkij-korszakovi átdolgozásnak: „Во мне и в гневе моем народный гнев и вопль ты должен слышать, князь! Народ бежит в леса и дебри от ваших новшеств лукавых." [Bennem és haragomban a nép haragját és jaját kell halld, herceg! A nép az erdőkbe és bozótba menekül a ti álnok reformjaitok elől.] Doszifej válasza nélkül (az óhitűek feje mintegy „megmagyarázza" a hercegnek, hogy az „a nép haragját és jajgatását kell hogy hallja" az ő – Doszifej – haragjában; ez így is van, amit nem sokkal később majd az óhitűek és Doszifej együtténeklése támaszt alá) obskúrus és nehezen értelmezhető a „hercegek vitája" (csakúgy, mint Hovanszkij kommentárja saját felfogóképességéről: „Правда! Вот я – я ведь тоже понял суть" stb.).

Golicin keserű visszaemlékezései a jóslat után a szülőföldjének véghezvitt nagy tetteiről valójában háttérként szolgálnak a herceg alakjához, amellyel Hovanszkij bombasztikus figurája és dagályos dikciója van szembeállítva. Így és csakis így válik érthetővé Golicin sajátos pozíciója a „hercegek vitájában". A „На меня смотрели европейцы, / когда в гпаве полков, / испытанных в боях, / надменность сбил я заядлому шляхетству / иль под Андрусовым вырвал из пасти крулей земли" [Rám Európa figyelt, amikor harcedzett seregek élén letörtem a szenvedélyes lengyelek dölyfét, vagy Andruszovo alatt a mohó lengyelektől viszaszereztem területeket] témája, az induló visszaköszön majd Golicin Doszifejjel folytatott vitájában és „csörtéjében", ily módon emlékeztetve bennünket a

herceg korábban véghez vitt nagy tetteire a „покончил с боярскими местами" [leszámoltam a bojárok hatalmával] aktusától az „и земли те, кровью предков обагренные, принес я в дар моей святой отчизне" [és az őseink vérével öntözött földjeinket szent hazámnak ajándékoztam] dicsőséges haditettig. Muszorgszkij Golicin e nagy és dicső cselekedeteit beemeli a Doszifejjel vívott csörtéjébe azáltal, hogy ez a csörte a dicső múltat idéző diadalmenettel rokon témára folyik le. E művészi fogás révén a herceg a vitában Doszifej mellé magasodik, azaz az óhitűek fejének méltó és egyenrangú ellenfelévé válik, szemben Hovanszkijjal, aki, mivel korlátaiból nem bír szabadulni, képtelen arra, hogy „felfogja a lényeget" (bármennyire is azt hiszi és terjeszti magáról, hogy felfogta). Golicin tételesen elősorolja hazája javára tett politikai és hadi cselekedeteit (szám szerint egy fél tucatot); utóbbiakat az instrumentális szólamokban, mint már említettük, fényesen triumfáló zene kíséri. A zeneszerzőnek ez az eljárása nagy súlyt ad a figurának, hiszen amikor a triumfus visszaköszön a Doszifejjel folytatott heves vitában, ez a fajta zenei jellemzés a bonyolult és összetett jellemű Golicinnak épp a legsúlyosabb vonását, a felelősen cselekvő – mi több: felelősen gondolkodó – államférfit hangsúlyozza és állítja Doszifej mellé, akiről eddigi megnyilatkozásai alapján pontosan tudható, hogy kicsoda, mit képvisel és mit akar abban a poltitkai játéktérben, ami a *Hovanscsina* „keretjátéka". Golicin tragikuma a fent leírt esztétikai szövegkörnyezetben ragadható meg igazán.

A „hercegek vitája" fényében retrospektíve különös értelmet nyer az I. felvonásból már jól ismert Hovanszkij figurája. Az ott még csak nyomokban érzékelhető irónia a II. felvonásban újabb rétegekkel gazdagodik, s ahogy előrehaladunk az operában, úgy válik egyre árnyaltabbá Hovanszkij alakja, s bontakozik ki vele együtt a *Hovanscsina* szüzséje is. Az I. felvonásban ironikus-szarkasztikus vonásokkal megtűzdelt Hovanszkij-kép itt válik teljessé abban az értelemben, hogy az ott felvezetett irónia itt kap végső, explicit értelmet és kiteljesedést: az, amit az I. felvonás iróniája[264] előkészített, itt nyer nyílt és plasztikus ábrázolást: Hovanszkij a II. felvonásban mutatja magát *nyíltan* olyannak (mert nem a nyilvánosság előtt áll, ahol mégis csak *úgy kell tennie, mintha…* Vö. *eiróneia* „színlelt szerénykedés, tettetés"), amilyen valójában, és amire szerzőnk az első felvonásban, a nézővel összekacsintva, még csak célzott.

Ebben a Hovanszkij hercegben, akiről eddig szinte csak „rosszat mondtunk", valahogy mégis van valami delejes, valami vonzó: lenyűgöző a figura, nem hiába címszereplő. Bombasztikusnak bombasztikus, korlátoltnak korlátolt ő, jellegzetes figura a „one-issue" politikusok köréből (számára minden a *mesztnyicsesztvo* körül forog), otrombának otromba, végtelenül elbizakodott, aki semmit nem vesz észre a rá leselkedő veszélyből, kéjsóvár és brutális. De vajon nincs-e a maga szempont-

jából „igaza", amikor elbizakodott, bombasztikus stb.? Iván Hovanszkijra mindent el lehet mondani, csak azt nem, hogy vékonydongájú, hitvány, gyáva alak. Jellemének egyik alapvonásában mintha Mozart Don Giovanniját idézné: holta pillanatáig hű marad önmagához, sosem tagadja meg valódi lényét. Közvetlenül a bukása előtt is (amelyről egyébként őt magát előre intik; minket, nézőket Márfa jóslatának egy talán nem oly feltűnő eleme figyelmeztet a perzsa táncban) éppoly gyönyörűséggel tobzódik saját hiúságában és fürdik dicsőségének hófehér-tiszta[265] habjaiban, mint hatalma csúcspontján: bevonulásakor, az első felvonásban.

A második felvonás végére érve világos a drámai konfliktus mibenléte, ki van jelölve a dráma menete: az opera zenei-dramaturgiai logikája, amelynek a sajátos természete éppen ebben a felvonásban tárult fel, könyörtelenül hajtja a szereplőket a tragikus végkifejlet felé.

Az ember sorsát lehet szánni, de a művészét soha. Szenvedéseiből gyöngyök fakadnak.

(Füst Milán)

Egy embert … az tesz nemeslelkűvé, hogy a szenvedélye egyedi, anélkül, hogy ő maga ennek tudatában lenne: hogy ritka és különleges mércével mér, és hogy ez majdhogynem maga az őrület: megérzi a forróságot oly dolgokban, amelyek mindenki más érintésére hidegek maradnak: oly értékeket sejt és talál, amelyek számára még nem találták fel a mérleget: áldozatot mutat be egy eleddig ismeretlen isten oltárán: a kitüntetés vágya nélkül bátor: túlcsordulóan önelégült, s ez kisugárzik az emberekre és dolgokra.

(Friedrich Nietzsche)

FÉNY ÉS ÁRNYÉK JÁTÉKA

ELLENPONTOZÓ SZERKESZTÉS A HOVANSCSINA *OPERADRAMATURGIÁJÁBAN*

MÁRFA és Doszifej kapcsolata a *Hovanscsiná*ban tipológiai szemszögből nézve sok tekintetben *A varázsfuvola* Paminájára és Sarastrójára emlékeztethet. Persze fenntartásokkal: Pamina Mozartnál ifjú leány, akinek a sorsa hajóját erős férfi kell kormányozza (Sarastro ezt a feladatot Taminóra, a leány szerelmesére bízza). Márfa azonban, aki fiatalnak ugyan fiatal még, de tapasztalt a szerelemben és szert tett bizonyos érettségre, sorsa hajóját egymaga és csakis egymaga kormányozza – sőt nemcsak a magáét, hanem a szerelmeséét is. Marad tehát a Doszifej-Sarastro párhuzam, mint használható dramaturgiai analógia. Mindketten főpapok: egyik az óhitűek feje, a másik a Bölcsesség Templomáé és mind a ketten szívükön viselik egy fiatal leány szerelmes érzését. A párhuzam persze távolról sem felületes érintkezést – netán véletlen egybeesést – jelent (utóbbit már csak azért sem, mert a művészetben *nincsenek véletlenek;* nem mintha okvetlenül azt kéne feltételeznünk, hogy Muszorgszkij szándékoltan *A varázsfuvolá*t követte volna a *Hovanscsina* komponálása közben). Nem: az analógia mélyebb, még abban az esetben is, ha Doszifej megalkotója maga esetleg nem is volt tudatában ennek a párhuzamnak (Sarastrót jól kellett ismernie[266]). Pamina és Márfa összevetése további fontos különbségekre világít rá a két figurában. *A varázsfuvola* hősnője alapvetően a női princípium képviselője, akinek ezért inkább passzív szerep jut, másrészt szerelme még ezen a világon beteljesül. Márfában ezzel szemben – bár a lényét fana-

tizmusba hajtó szerelmi szenvedélye természetesen „igazi” nőnek mutatja – van valami férfias; határozottsága és eltökéltsége, mely az elérni kívánt cél felé hajtja, kifejezetten férfias jelleget kölcsönöz alakjának.[267] Másfelől pedig, és Muszorgszkij raszkolnyicája ebben is eltér Paminától, Márfa nagyon is *aktív* szerepet játszik: az operában övé a főszerep. (Különös: míg a *Borisz* első változata ellen az volt az egyik fő kifogás a Mariinszkij-Színház részéről, ami miatt az operát visszautasították, hogy nincsen benne valamirevaló női szerep – és az átdolgozott változatban sem rúg komolyan labdába az újdonsült női szereplő –, zeneszerzőnk következő operájában már egy nőé a főszerep. Míg a *Borisz*ban a szerelmi szál a szüzsé szempontjából mellékes, hiszen a politikai játszmának van alárendelve, addig néhány évvel később, a *Hovanscsiná*ban ez a viszony megfordul: a politikum motívuma legalábbis egyenrangú a szerelmi szállal, sőt az utóbbi előtérbe kerül és az operában ábrázolt par excellence politikai küzdelmeknél nagyobb jelentőségre tesz szert.)

Doszifejtől eltekintve Márfa a *Hovanscsina* egyetlen olyan szereplője, aki az öt felvonás mindegyikében jelentős szerephez jut, tehát a cselekmény folyamán végig premier plánban van. (A címszereplő Iván Hovanszkij ugyan halála pillanatáig állandóan a színen van, de az ő halála után, mellyel még korántsem zárult le a Hovanszkij-klán és a „hovanscsina” bukása, még két felvonás következik, melyekben éppen ez a bukás válik teljessé, s beteljesednek Márfa jóslatai – nem csupán Golicin sorsát illetően, hanem még az első felvonásban Andrej Hovanszkijhoz intézett jövendölése is: „чует болящее сердце судьбы глагол” [érzi a fájó szív a sors szavát]. Így a címszereplő valójában nem főszereplő, hiszen az opera nem az ő bukásával és halálával ér véget.) Márfa az, aki a többi szereplő mindegyikével valamilyen kapcsolatba kerül, legyen ez a kapcsolat szerelmi szenvedély (Andrej Hovanszkij), törjenek akár az életére (A. Hovanszkij és Golicin), alázzák meg akár női mivoltában (Szuszanna nővér tulajdonképpen szajhának mondja Márfát), vagy jöjjön létre közte és az óhitűek feje között egyfajta apa-leány viszony. Akárhogyan is, ezek az emberi kapcsolatok egy emberi lény létének a teljességét mutatják: a szerető és szenvedő lényt, akiben a nőt sértik meg, akit – többen és többször – el akarnak pusztítani és akit egy nála jóval idősebb férfi bensőségesen, atyaian-testvérien szeret.[268]

Különös, hogy Márfa, akinek talán éppen az a legszebb vonása, hogy oly sok és erős szállal kötődik az evilági léthez, már az első felvonásban eljegyzi magát a túlvilággal („мчатся усопших души” [szállnak az elhunyt lelkek]), s ez az eljegyzés előre kiszabja operabéli útját, melyről nem tér majd le soha.[269]

A szerelmi szenvedély hatalmas ereje lüktet majd’ mindegyik jelenetben, ahol Márfa a színen időzik. A szerelmi szenvedély megmutatkozásának csúcspontja Márfa és Szuszanna harmadik felvonásbeli jelenete Saklovitij áriája előtt. E jele-

net három részből áll: 1. Márfa dala, melyet Szuszanna nővér kihallgat; 2. Márfa és Szuszanna jelenete, végül 3. Márfa és Doszifej jelenete. Márfa szerelmi énekében foglalja össze és tárja elénk szerelmét és csalódását; itt jósolja meg Andrej Hovanszkijjal való együttes máglyára lépését, mint szerelmük betetőzését. Itt kapcsolja össze először az óhitű közösség ügyét saját személyes sorsával: „Словно свечи божие, мы с тобою затеплимся, окрест братья во пламени, и в дыму, и в огне души носятся." [Mint Isten gyertyái, úgy lobbanunk lángra mi ketten, köröttünk a lángokban testvéreink, s füstben és tűzben száll a lelkünk.][270] A *свечи божие* szókapcsolat [„isteni gyertyák"] sajátos viszonyt teremt az óhitű közösség ügye és Márfának Andrejhez fűződő szerelme között: isteni gyertyákként fognak égni – ez az örökkévalóságba emeli ezt a szerelmet. Összeütközése az „elvirágzott, száraz, kivénhedt" leánnyal kettős lelki terhet ró Márfára: miután szerelmében csalatkozott, nőiségében is megsértik, amire a szerelmes raszkolnyica a „bűnös dalából" (песни греховные) ismert jövendölésével reagál, az ekkor érkező Doszifejhez intézve szavait: „Словно свечи божие, мы с ним скоро затеплимся" és „Если преступна, отче, любовь моя, казни скорей, казни меня" [Atyám, ha szerelmem bűnös, ölj meg, ölj meg hamar]. Az eddigiek fényében nyilvánvaló, hogy ez távolról sem tekinthető afféle „meghalok érted" fajtájú szokásos szerelmi kesergésnek, amiből az ember előbb-utóbb valahogy kigyógyul, hiszen Márfa, mikor először volt tanúja kedvese hűtlenségének, azonmód eljegyezte magát a Halállal. S mivel szerelme tüzének lobogása megcsalatásával cseppet sem lohad, minden erejével azon van, hogy hűtlenné vált szerelmesét is bevonja ebbe a jegyességbe. Roppant és hatalmas ez az erő, amit a fiatal raszkolnyica kedvese visszaszerzése érdekében kifejt, amint az majd megtapasztalható lesz a két utolsó felvonásban: a *Hovanscsiná*ban ezé az erőé lesz az utolsó szó.

Márfa és Szuszanna jelenetének a megértéséhez, ill. e jelenet elhelyezéséhez az opera egészében[271] kulcsot ad a kezünkbe, ha összevetjük a két szereplő nyelvezetét és szókincsét. Márfánál természetesen a szerelem nyelve a domináns – hol rejtetten-közvetve: „Исходила младешенька все луга и болота…, исколола я ноженьки…, Уж как подкралась младешенька ко тому ли я к терему, уж я стук под оконце" [Bejárta a leány az összes mezőt és lápot…, felsebeztem a lábacskáimat…, Odalopóztam ahhoz a szobához, kopogtam az ablak alatt], hol nyíltan: „ох, не забудь, как божился…, все твоей ли божбой услаждаючись"; „Разлюбил ты младешеньку" [ó, ne feledd el, hogyan esküdöztél…, esküvésed volt egyetlen vigaszom és gyönyörűségem; Nem szeretsz már engem]. Márfa nyelvében ezenkívül helyet kap az isteni, égi szféra is: „Словно свечи божие…, окрест братья во пламени" [Mint Isten gyertyái…, köröttünk a testvérek a lángokban].

Szuszanna nyelvezetében a bűnnek („грех") és konnotációinak („тяжкий, неискупимый" [súlyos, jóvátehetetlen]) jut kitüntetett szerep, vagyis az engesztelhetetlenség, könyörtelenség szavai dominálnak; Szuszannát ez a vonása majd, mint látni fogjuk, az irgalmat nem ismerő kegyetlenség felé hajtja. Ehhez kapcsolódik a pokol és az ördögök világa, amivel Szuszanna persze elárulja magát („Ад! Ад вижу кипящий, бесов ликованье" [Pokol! Látom, mint izzik a pokol és ujjonganak az ördögök]) és ezek holdudvara („адские жерла пылают; кипит смола краснопламенна" [lángol a pokol nyílása; vörösen ég a szurok]), mint e világ kézzelfoghatóvá, érzékelhetővé – esztétikai élménnyé – válásának útján az első lépcsőfokok, melyek a beszélő lelke mélyén felgyülemlett gyilkos indulat kifejezésének formába öntésére szolgálnak.

Szuszanna izgatott és feldúlt lelkiállapotát már legelső reagálása is híven érzékelteti; amit ezután mond, az jobbára ennek a reakciónak a kommentálása. Szuszanna szókincsének további elemei: „лукавая, обидливая" [álnok, gonosz] (Márfára vonatkoztatva), s ebből fakadóan a „ты искусила меня, ты обольстила меня" [te megkísértettél engem, te megigéztél engem] kifejezések, s persze az elmaradhatatlan „Господи!" [Uramisten!] ill. „Боже мой!" [Istenem!]. Nem feledkezhetünk meg a „яростного" [haragos] szóról és az ezzel szorosan összefüggő „жажда мести неугомонная" [nyughatatlan bosszúvágy] kifejezésről sem, mint ami Szuszanna egész kifakadásának a végső értelme. Muszorgszkij ebben a jelenetben mint a szöveg írója is remekel, mert a Szuszanna által használt nyelvezetből, ebből a stílusból következik a hazugság és a hamis következtetés: előbbi a „ты вселила в меня адской злобы дух" [a pokolbéli gonosz lelket ültetted belém],[272] azzal, hogy megkísértette és megigézte", utóbbi a „на суд, на братний суд, на грозный церкви суд" [törvény elé véled, testvéri törvény elé, az egyház rettegett törvénye elé].[273] E jelenet nem pusztán a szöveget tekintve remeklés, hanem zeneileg is, mert a jelenet megszerkesztése Muszorgszkij profession de foi-jának egyik ragyogó megnyilatkozása. Ti. az emberi beszéd zenei kifejezésének, sőt művészi újjáteremtésének vagyunk itt tanúi.[274] A zene itt mintegy „felöltözteti" a szöveget, azaz a szöveg alkotta vázat a zene teszi élő organizmussá. *Verbális* szinten Szuszanna szerepe a fent hivatkozott végkövetkeztetésben kulminál; nevezetesen, hogy mivel Márfa őt „megkísértette", „megigézte" és „pokolbéli gonosz dühöt ültetett belé", ezért ő Márfát az óhitűek ítélőszéke elé küldi (ráadásul az „egyház rettegett törvénye" elé, tehát az ítélet nem lehet kétséges[275]). Pontosan ugyanitt tetőzik Szuszanna szerepe *zeneileg* is. Egészen idáig Szuszanna hisztérikus és szaggatott frázisokban reagált mindarra, amit Márfától hallott. Ezen a ponton azonban, amikor az anyó, akinek „nem sikerült vétkeznie",[276] eljut szerepe tetőfokára, összeszedi magát és kifejti a számára adódó végkövetkeztetést. Indulatait sikerül egy

határozott cél felé terelnie – mely cél nem egyéb, mint a „nyughatatlan bosszúvágy" kielégítése –, miközben a zene nagy amplitúdóban kilengő, hallatlanul szélsőséges dinamizmusa ennek az ilyen módon „kezelt" indulat hevesen lüktető mozgását testesíti meg. Muszorgszkij Szuszanna szerepének dramaturgiai-zenei csúcspontja megkomponálásában lényegében ugyanazt az elvet követi, mint Márfa jóslatának első részében,[277] ahol a szöveg kötött, azonos szótagszámú zenei ütemekbe rendeződik (Szuszannánál két zenei ütem alkot egy kólont,[278] míg Márfa jóslatában egy ütem önmagában tesz ki egy ritmikus egységet; ezzel együtt a szerkesztés elve mindkét helyen ugyanaz), és a zenei-grammatikai hangsúly is mindig ugyanarra a szótagra esik. Ezzel Szuszanna szerepe tetőzik: mérgét kiadta, alakja számunkra a továbbiakban érdektelen. Márfa megvívta vele a maga harcát, s ezzel Szuszanna betöltötte a rámért szerepet.

EXKURZUS

A Márfa és Szuszanna ügyében való tisztábban látás kedvéért engedtessék meg itt egy rövid kitérő az ókori görögség két filozófiai iskolájáról, az epikureizmusról és a hedonizmusról. A hedonizmus és az epikureizmus sokszor félreértett-félremagyarázott kapcsolatát úgy lehet talán a legjobban megragadni, ha szemügyre vesszük a legnagyobb epikureista költő – „Epikuros kondájából egy malac"[279] –, Quintus Horatius Flaccus sajátos viszonyát ezekhez a filozófiai irányzatokhoz. Horatius költői nagysága talán abban fogható meg, hogy közvetve – mert nagyon finoman: épp csak jelzésszerűen utalva – megragadja a fájdalmas elemet az emberi létben, s ezzel hétmérföldes léptekkel átlép a hedonizmuson: ez az *ő* epikureimusa. Felismeri, hogy az emberi létnek az egyszeriségéből-megismételhetetlenségéből fakadó fájdalma – amit majd Kosztolányi Dezső oly szépen versel meg *Halotti beszéd*ében: „a nagy időn se lesz hozzá hasonló" – adja meg ennek a létnek a súlyát és komolyságát, s ebben Horatius „a legrégibb és a legjobb" Homéros, ill. a görög tragikusok (pl. az Oidipus-drámák vagy az *Agamemnón* költői) méltó követőjévé válik. Az emberi létben kitüntetett hely jut a fájdalomnak, a szenvedésnek: ez a nagy orosz gondolat, ami majd végigvonul Dosztojevszkijtől és Muszorgszkijtól Szolzsenyicinig. Horatius epikureizmusa nem állapot, hanem törekvés, mert az ember élete során természetéből fakadóan soha nem kerülheti el teljesen a fájdalmat, csak törekedhet erre. Horatius költészetében nem tudta – valószínűleg nem is nagyon akarta – megvalósítani a tökéletes fájdalommenteséget.

Másfelől, a hedonizmus kitagadásának mint valami eredendően rossz, messze ívben kerülendő, „erkölcstelen" filozófia megbélyegzésének a mélyén egy szemensze-

dett nagy hazugság rejtőzik. Tudniillik az, hogy az ember, ha gyönyörre (görög szóval *hédoné*ra) törekszik, léha és erkölcstelen dolgot művel. Irtózatos, sőt kártékony hazugság ez, mert félreismeri – és félreismerteti – az emberi természetet. Az emberben elevenen él a gyönyör utáni törekvés. A legismertebb görög hedonista iskola, a kürénéi hedonizmus persze túlhajtja és abszolutizálja ezt a törekvést, de letagadni az emberben ezt a princípiumot, elvenni az embertől a gyönyör utáni természetadta vágyakozást: ez száraz, kivénhedt kegyetlenség, ami az irgalmat és megbocsátást még csak hírből sem ismerő, s ezért mindenre (értsd: minden rosszra) képes szentfazekak alapvető vonása. Ez világosan és eltéveszthetetlenül megmutatkozik Márfa és Szuszanna jelenetében. Hiszen Szuszanna szerepe hazugságba – a szó szoros értelmében *irgalmatlan* hazugságba – torkollik: az általa hallottakból levont következtetése kétszeresen is hazug és hamis („a pokolbéli gonosz lelket ültetted belém" és „törvény elé véled, testvéri törvény elé, az egyház rettegett törvénye elé"). Ha a „testvéri törvénynek" valóban van köze Istenhez („egyház"), akkor az nem „rettegett". Szuszanna nővér tehát alapvetően félreismeri Istent azok után, hogy előzőleg a *hédoné* természetét is félreismerte, s a második félreértés az elsőnek szükségszerű következménye. Erre az útra visz az a gondolkodásmód, amit Szuszanna anyó képvisel, s aminek a neve: *ideológia.* Szuszanna Istennel és a világgal való kapcsolata a legadekvátabban talán úgy írható le, mint az istenhit ideológiává silányulása-züllesztése.

A *Hovanscsina* harmadik felvonása az óhitűek karával kezdődik; ez a zenei „előjáték" mintegy összefoglalja a II. felvonás fő zenei-drámai történéseit. Mint az előző fejezetben láthattuk, a második felvonás egyik zenedramaturgiai csúcspontja éppen az óhitűek átvonulása a szín mögött, ugyanezzel az énekkel az ajkukon: a tematikus párhuzamot motivikus azonosság húzza alá. Az óhitűeknek ebből a most már nyílt színi átvonulásából, amely egy szigorú, aszketikus, túlvilági hangulatot árasztó zenei téma folytonos ismétlődése, kiválik egy ettől teljesen elütő karakterű, evilági és érzéki dallam,[280] melyet a partitúrában a következő utasítás kísér: andantino non troppo, *cantabile,*[281] félreérthetetlenül utalva a Márfa alakját alapjában meghatározó dalszerűségre. Az óhitűek távozása után Márfát látjuk egyedül a színpadon. Ez a zenedramaturgiai fogás Márfa szoros összetartozását jelzi az óhitűekkel, ugyanakkor fényt vet kettejük eltérő karakterére is: ahogyan ez a dallam kiválik az óhitűek énekéből és individualizálódik, ugyanúgy lép ki az óhitűek közül is a fiatal raszkolnyica[282] és válik egyéni figurává, aki önálló, szuverén egyéniségét most készül elibénk tárni. Nagyon érzékletesen van megkomponálva Márfa kiválása és ennek zenei szövegkörnyezete: ahogy az óhitűek eltávolodnak a színről (a színpadi utasítás szerint „a szín fokozatosan kiürül"), énekük

elhalkul, majd elhallgat, és az őket kísérő zenekari szólamok egyszerre csak „lépegetni" kezdenek – ezt pizzicato vonósok érzékeltetik. Az óhitűek átvonulása és Doszifej vigasztalása által keretbe foglalt jelenetnek, amely Márfa alakjára van kihegyezve, az a kompozicionális funkciója, hogy Márfa személyét beleágyazza az óhitű közösség sorsába, s ezzel személyessé tegye a *Hovanscsina* alapjául szolgáló történelmi-politikai harcot: a régi és az új Oroszország küzdelmét.

A második felvonásban a Golicin és Doszifej által megvívott retorikai és zenei párbaj során, amint azt az előző fejezetben elemeztem, az óhitűek szólamai a zenedrámai kompozíció szintjén fedezetet jelentenek főpapjuk érvelése számára: az eszmei vitában zenei támogatást nyújtanak neki. Éppen ezért különös jelentőségre tesz szert az óhitűek részéről e „támogatás" újbóli megjelenése a III. felvonás elején, amikor az ugyanerre a zenei témára – immár a nyílt színen – átvonuló óhitűek közül kiválik Márfa (a cselekmény természetesen a zenében jelenik meg), aki ilyen módon szerelmi szenvedélye megvallásában és e szerelem erkölcsi fedezeteként maga mögött tudhatja az egész óhitű közösséget – beleértve Doszifejt is. A zenedramaturgiai szerkesztés, a kompozíció elve a két esetben tehát ugyanaz; ami a megvalósulást illeti, a két jelenet kompozíciója természetesen annyiban eltér egymástól, hogy – lévén az óhitűek harmadik felvonásbeli áthaladása a színen önálló zenei epizód – az utóbbi jelenet magába szívja az előbbit, ezáltal a megelőző zenei tapasztalattal több és gazdagabb lesz. Márfa ezzel a kompozíciós fedezettel a háta mögött várja be Szuszanna anyó hiénaszerű támadását és vívja meg a maga harcát; ez a harc valójában tágabb közössége, az óhitű Oroszország nagy küzdelmének a példázata (ahogy Márfa egész sorsa – fogalmazhatunk így is: alakja – paradigmaként hordozza magában Oroszország sorsát), amely csíraként magában foglalja hitsorsosainak a „szent hitért való kiállását". „Отстоим ли веру святую?" [Kiállunk-e szent hitünkért?] – kérdezi Doszifej híveit az első felvonás végén; a „szent hitre" való utalás egyébként többször felbukkanó motívuma Doszifej e küzdelemben elfoglalt pozíciójának: pl. válasza Golicin arra vonatkozó kérdésére, hogy hol vannak az Oroszország megmentésén munkálkodó erők: „В сердце божьем и в вере святой" [A szívünkben és szent hitünkben].

A III. felvonás helyzeténél fogva is a „középső" felvonás, de nem csak ezért foglal el középponti helyet az operában. Az egész *Hovanscsina* innen sugárzik szét; csakis a harmadik felvonásból kiindulva érthetjük meg, hogy mi köze Márfának Oroszországhoz, és hogy mi a jelentősége viharos szerelmi életének az opera egésze szempontjából. A harmadik felvonás úgyszólván az emberi érzések egész skáláját átfogja, az emberi szív teljességét mutatja meg: vallási fanatizmus (óhitűek), szerelmi bánat (Márfa), bigott képmutatás és az ebből fakadó rosszindulat (Szuszanna), harag és atyai szeretet (Doszifej), hazaszeretet (Saklovitij), féktelen jókedv (a

sztrelecek mulatozása), civakodás-veszekedés (sztrelecfeleségek). Nem csak hogy egymás után és egymás mellett, de sok esetben egyazon emberben vagy embercsoportban is jól megférnek az ellentétes indulatok és érzések (Doszifej pl. éktelen haragra gerjedve űzi ki az ördögöt Szuszannából és zavarja el a vénleányt, s a következő pillanatban a féltő-óvó apát idéző szeretettel fordul Márfa felé: „Дщерь Белиала, изыди! Исчадье адово, изыди! […] МарФа, дитя мое болезное! Меня прости! Из грешных первый аз есмь!” [Távozz, Beliál leánya! Távozz, pokolfajzat! … Márfa, kedves gyermekem! Bocsáss meg nekem! A bűnösök között én vagyok az első!]) A legnagyobb változásnak a sztrelecek esetében vagyunk tanúi, akiket közvetlenül a féktelen dorbézolás és a pletykáról szóló hetyke, dévaj daluk után, vigasságuk tetőpontján – operabéli pályájuk zenitjén – ér az összeomlás.[283] Mindkét zenei epizód rendkívüli és szuggesztív erővel bontja ki a sztreleceknek az első felvonásból (feljelentés-jelenet) ismert vad és zabolátlan természetét.

Az eddig drámához méltó gyorsasággal pergő cselekmény Márfa kiválásával az óhitűek közül egyszerre csak megtorpan és látszólag vakvágányra fut: az itt következő áriának – „Márfa dalának” –, ill. annak, ami Márfa és Szuszanna nővér között történik, mintha nem sok köze lenne a dráma menetéhez. Ezen az alapon persze a *Hovanscsina* jelentékeny részének „nincs sok köze” a drámai cselekményhez: ilyen pl. az írnok és a moszkvai nép jelenete az első felvonásban, Márfa jóslata a második felvonásban, vagy a perzsa rableányok tánca a negyedik felvonásban – hogy csak találomra említsünk néhány, a dráma kibontakozása szempontjából „felesleges” jelenetet. Ez a „pozitivista” drámafelfogás a *Hovanscsiná*ra vonatkozóan – Rimszkij-Korszakovot is megelőzve, aki e (pre)koncepciót az opera hangszerelése és átdolgozása során nagyszámú, terjedelmes húzásában rendre érvényesítette[284] – Sztaszovra megy vissza, aki még 1876-ban, a *Hovanscsina* születése idején kifogásokkal illette a készülő opera egyes, „zeneileg nagyszerű, de céltalan” jeleneteit, ill. „dramaturgiailag felesleges, semmit sem csináló betétfiguráit”, és állt elő meghökkentő javaslataival (pl.: „mi lenne, ha Márfa nemcsak raszkolnyica, Golicin cinkosa volna, hanem azonkívül egy élettől duzzadó fiatal özvegy is és – Golicin szeretője?”).[285] Az előző fejezetekben éppen azt próbáltam megvilágítani, hogy ezeknek a látszólag felesleges, „sehová sem vezető”[286] jeleneteknek és figuráknak szigorúan meghatározott, pontosan és – mind nyelvileg, mind zeneileg – szabatosan megfogalmazott és megkomponált dramaturgiai funkciójuk van annak ellenére, hogy kilógnak a lineárisan elképzelt drámai cselekményből. A *Hovanscsina* azonban nem a dramaturgiai linearitás elve szerint épül fel; a lineáris elv helyébe a gyűrűs vagy retrospektív kompozíció lép: ahogy követjük az operát, az egyes jelenetek, ill. motívumok lavinaszerűen abszorbeálják, mintegy magukba szívják a megelőző jeleneteket és motívumokat, és visszatekintve új értelemmel ruházzák fel azokat.

Márfa éneke egy alapvetően lírai jellegű „szerelmi költemény”, melynek alanya befelé fordul, magában és magának énekel. A dal két részre tagolódik. Az első részben Márfa magáról énekel („Исходила младешенька все луга и болота” [bejárta a leány az összes rétet és lápot] stb.). A második részben kilép önmagából és a szerelmeséhez fordul, akit emlékeztet esküjére és *jósol* neki: „Словно свечи божие, мы с тобою затеплимся, окрест братья во пламени, и в дыму, и в огне души носятся.” Ezzel Muszorgszkij az első felvonás Andrej–Márfa jelenetéből Márfának a következő szavaira utal: „…не от моей руки сведешь ты счеты с жизнью. *Чует болящее сердце судьбы глагол…*”. Majd szemrehányást tesz neki és megint *jósol:* „…так почуешь в неволе злой опостылую, злую раскольницу”. Meglehet, tán elsiklunk e jóslatok felett, csakhogy Márfa jövendölései – beleértve természetesen az előző felvonásban a Golicin sorsára vonatkozót is – egytől egyig mind beteljesednek: Andrej Hovanszkij és Márfa „mint Isten gyertyái égnek” majd a máglyán, s így az ifjú herceg „kegyetlen fogságában visszatér megunt raszkolnyicájához” (szó szerint: „érezni fogja” őt).

„A fájó szív érzi a sors szavát”: Márfa szerelmi szenvedélyéhez, ill. megcsalatásához – és a figura egészéhez – kulcsként szolgál ez a mondat, melynek különös értelmére több lépcsőben derül fény; e megvilágosodási folyamat döntő eleme a *Hovanscsina* szüzséjének. A második felvonás jóslata ezt a márfai gondolatot bontja ki azzal, hogy Golicin jövőbeni szenvedéseinek a megmutatásával a raszkolnyica összekapcsolja a sorsról való *tudást* a *szenvedéssel.*[287] A két motívum: a szerelem és a szenvedéssel megszerzett tudás motívumai itt, a harmadik felvonásban, Márfa dalában találkoznak, hogy majd az ötödik felvonás máglyajelenetében forrjanak egybe. Márfa szerelmi jövendölései tehát beemelik a hősnő szerelmi szenvedélyébe az előző felvonás jóslás-motívumát, ill. az első felvonásban homályosnak és misztikusnak ható célzást Márfa és a halál kapcsolatára („Чует болящее сердце судьбы глагол.”). A szerelem és a létre vonatkozó egyetemes tudás motívumaiból épül fel tehát a három részre tagolt harmadik felvonás első szegmensének a szüzséje (Márfa dala, a Márfa–Szuszanna vita, Márfa és Doszifej). Márfa megmagyarázza a „bűnös daltól” felháborodott és „megkísértett” Szuszanna anyónak, hogy ha az „képes lenne arra, hogy *megértse* a szenvedő szív szerelmi vágyakozását, sok bűnére bocsánatot nyerne és ő maga is megbocsátana másoknak, *szívével megértve* a szerelmi bánatot.” [Если б ты когда *понять* могла зазнобу сердца исстрадавшего.., много, много грехов простилося тебе, мати болезная, многим бы сама простила ты, любви кручину *сердцем понимаючи.*] A két raszkolnyica jelenete azt mutatja meg, hogy hová vezet, ha *ez a tudás* hiányzik az emberben: Szuszanna irgalmatlanságában elveszejtené Márfát, ha tehetné.[288] Emlékezzünk csak: mind az első, mind a második felvonásban olyan emberek tör-

nek Márfa életére, akik nincsenek birtokában ennek a tudásnak (Andrej Hovanszkij, ill. Golicin). Ezek az emberek mindig egy olyan pillanatban akarják elveszejteni a „varázslónőt”, amikor az félreérthetetlen jelét adja az ő számukra félelmetes és misztikus eredetű tudásának. Félelmetes ez a tudás, mert – mint az előző fejezetben láthattuk – a fiatal raszkolnyica már a herceggel való találkozása első pillanatától fogva mintegy nyitott könyvben olvas Golicin lelkében és eljövendő sorsában (nemkülönben az ifjú Hovanszkijében is). Másfelől Márfát ez a különös képessége ruházza fel azzal az igen jelentékeny erővel, ami minden esetben visszaveri a reá fenekedő támadókat (Andrej herceget, Golicin pribékjét, majd az óhitű törvényszékkel fenyegetőző bigott Szuszannát): mindig ő az, aki elsőnek kapcsol, aki belelát a másik emberbe. És ami az opera szüzséje szempontjából Márfa eme tudására és erejére vonatkozóan a legfontosabb mozzanat: ő veti fel elsőként a máglyahalál lehetőségét. Expressis verbis először a harmadik felvonásban hangzik el az önégetés, de implicit célzás formájában már az első felvonásban felmerül Márfában ez a gondolat (jelenete Andrejjel): „Только не тот конец тебе я уготовила, и не от моей руки сведешь ты счеты с жизнью. Чует болящее сердце судьбы глагол, видится в горних обитель пресветлая: и к ней в луче мчатся усопших души!..” [Nem ilyen véget szánok tenéked, nem az én kezem által fogsz elveszni. Érzi a fájó szív a sors szavát, látom az égben a fénylő kolostort: oda szállnak az elhunytak lelkei.]

Nem csoda, hogy a Márfát titkon kihallgató Szuszanna anyó „bűnös dalnak” nevezi Márfa szerelmi énekét. Márfa dala a szöveg, a szó szintjén is finom erotikus célzásokkal telített (pl. „Уж как *подкралась* младешенька *ко тому ли я к терему*, уж я стук под оконце, уж я бряк во звеняще колечко” [*Odalopózott* a leány *ahhoz a szobához*, kopogtattam az ablakon, gyűrűmmel megzörgettem az ablakot]: félreérthetetlenül a légyottra céloz a szöveg). A dal egésze pedig, zene és szó együtt, a szerelmes leány teljes *odaadásának*[289] zenei megformálása (ez az, amit az álszent aggszűz Szuszanna azonnal megért, és amire azonnal ugrik). Márfa dala lényegében egyetlen dallamra épül; a szerelmi ének végig ennek a dallamnak az ismétlődése. [**6. kottapélda**] Magának az odaadásnak szabatos és pregnáns – mert az erőteljesen jelenlévő erotikus mozzanatra épp csak leheletfinoman utaló – zenei kifejeződése a témát záró ütem a melizmával. Az elárult és megcsalt szerelemnek, ill. e szerelem vágyának zenei gondolata a szóban forgó dalban mindig ezzel a figurációval ér véget. Utolsó előfordulásától eltekintve (ahol a lesben álló Szuszanna mintegy lecsap Márfa szerelmi énekére, amiért is a dal nem a várt félhangon, hanem egy nyolcadon ér véget, s ennek, valamint a Márfa szólamában itt következő nyolcad és negyed szünetnek köszönhetően a téma – s ezzel együtt a dal – hirtelen megszakad), a felváltva terc-kvart-kvint ill. kvart-szeptim-kvint

6. kottapélda



Márfa dalának kezdő ütemei a "Hovanscsina" III. felvonásából. Muszorgszkij hangszerelése. Autográf
Az eredetit az Oroszországi Nemzeti Könyvtár kézirattárában őrzik, Szentpétervárott.

hangközökben lépő „odaadás-zene" mindig félhangon zárul. A fájdalmas-érzéki karaktert a melizmatikus le-föl-le siklás és a legato kölcsönzi a zenének. Ha Márfa dalát versnek fogjuk fel, az „odaadás-zene" sorvégi rímnek tekinthető, a rímképlet pedig *AA'AA'*. Egy „verssor" négy ütemből, azaz „verslábból" tevődik össze; egy ilyen sor a téma, a zenei gondolat. Az egész „költemény" pedig tizenkét sorból áll. Az „Исходила младешенька"-téma érzelmi csúcspontja éppen ez a „rím", s a témának és benne ennek a zenei figurának az állandó ismétlődése révén egyre fokozódik a szerelmi fájdalom intenzitása, és a jelenet zenei-dramaturgiai csúcspontján hasít bele Szuszanna átkozódása, pizzicato akkorddal kísérve a vonósokon („Ад!").[290]

Márfa gondolatban újra átéli a szerelmi együttlétet: az „odalopózott a leány ahhoz a szobához, bekopogtatott az ablakon" mondatot pizzicato vonósok kísérik. Ez azt érzékelteti, hogy az elhagyott szerelmes emlékezetében újra végigjárja a kedveséhez vezető utat, s ezt a járást, *lépkedést* festik a pizzicato vonósok. A „Словно свечи божие" [mint Isten gyertyái] kezdetű szakasz hirtelen ünnepélyes-misztikus felütése, amire a partitúrában szereplő utasítás is utal – poco meno mosso, mistico[291] – jelzi, hogy hősnőnk itt egy pillanatra a *halállal* érintkezik, a hitéért önként vállalt tűzhalállal, ami őt és szerelmét Istenhez emeli majd. Valóban, egy rövid időre – Márfának az őt elhagyó kedvesével közös szerelmi halálra vonatkozó jövendölésének az idejére – mintha megállna a zenedrámai idő, lelassulna a végzetes szenvedély áradása, és Márfa szerelmi éneke egy pillanatra misztikus sóvárgásba megy át.

Itt érkeztünk el annak a kérdésnek a megválaszolásához, hogy mivégre van szüksége Muszorgszkijnak a *Hovanscsiná*ban Márfa és Szuszanna jelenetére. A lineáris cselekményt tekintve ez csupán egy mellékes epizód, amit akár el is lehetne hagyni. A *Hovanscsina* azonban nem nélkülözheti Szuszannát, akinek a figurája Márfa árnyképe abban az értelemben, hogy kontraszt hatású háttérként domborítja ki a szerelmes leány alakját. Szuszanna csak egyszer szerepel: itt, a harmadik felvonás elején; akkor lép színre, amikor Márfa szerelmi dalát énekli, és szerepe arra korlátozódik, hogy kommentárt fűz ehhez a dalhoz. Szuszanna rikító ellentéte Márfának: a „vétkezni képtelen" vénleány szaggatott frázisokban testet öltő mérges indulatát kifejező sikító szopránja éles zenei-dramaturgiai ellenpontot alkot a fiatal raszkolnyica fojtott szenvedélytől izzó és érzékiséggel telített melódiáival. (Ezt a két szereplő eltérő hangfekvése is jelzi: Szuszanna szoprán, Márfa mély alt.) A két raszkolnyica „drámai agónja" lényegében a föl-le pattogó ritmusú sistergő gyűlöletnek és az egyetlen dallamban visszafogottan áradó szerelmi fájdalomnak zenébe öltöztetett küzdelme. Szuszanna hisztérikus sikolyaira Márfa mindig tagolt, lekerekített dallamokkal válaszol. Szuszanna „kommentárjai" Márfa

énekére zeneileg tagolatlan frázisok, melyek éppen szaggatottságukkal érzékeltetik a beszélő feldúlt érzelmi állapotát. Márfa ellenben a vita során rendre vagy az „Исходила младешенька" témáját vagy más dallamot *énekel,* azaz mindvégig megőrzi a rá jellemző dalszerűséget, tehát azt a vonását, hogy minden megnyilvánulása mindig dalformát ölt: sohasem beszél recitativóban, „énekbeszédben", mint pl. Iván Hovanszkij.[292]

Számos, Márfa alakját, ill. Márfa és az opera kapcsolatát tovább árnyaló, a zenedrámai kompozíció szempontjából fontos rekurrenciával találkozunk itt, a III. felvonás első felében. E motivikus ismétlődések fényt vetnek Márfa sajátos, az operában egyedülálló zenedramaturgiai státuszára és előkészítik a talajt arra, hogy a hősnő egyéni sorsa egyetemessé táguljon majd a két utolsó felvonásban. Az első ilyen rekurrencia, amikor Szuszanna szitokszavaira Márfa az „Исходила младешенька" zenei témájával reagál: „Ты подслушала песнь мою, ты, как тать, подкралась ко мне воровским обычаем, ты из сердца исхитила скорбь мою!" [Kihallgattad az énekemet, tolvaj módjára odalopóztál és a szívemből kiloptad a bánatomat!] Márfa válasza az őt ért szidalmakra („Ты лукавая, ты обидливая, а про себя поешь ты песни греховные" [Te álnok kígyó, magadban bűnös dalokat énekelsz]) és szíve titkának meglopására tehát dalformát ölt: ezzel a raszkolnyica szerelmi fájdalmát és szenvedélye melodikus áradását szegezi szembe a paráznaság és erkölcstelenség vádjával, ill. valójában az e vádak mögé rejtőző és ezt pajzsként maga előtt tartó gonosz indulattal. Szuszanna tehetetlenül vergődik pokoli dühének fogságában, mire Márfa újra az „Исходила младешенька" motívumával válaszol, ezúttal már nem is Szuszannához, hanem hűtlen kedveséhez intézve szavait. Ez esetben már nem csupán a zene, hanem a szöveg is ismétlődik: nyilvánvaló a motivikus kapcsolat Márfa szerelmi szenvedélyével, hiszen hősnőnk itt egy az egyben önmagát idézi. Márfa minden megnyilatkozása a harmadik felvonásnak ebben a részében e hatalmas szenvedély lobogása; ha lehet, talán még inkább igaz ez jelenetére Doszifejjel, Szuszanna elkergetése után. Márfa itt is ugyanaz a Márfa, aki Szuszannával szemben megvédte saját szerelmes érzését: az óhitűek feje előtt is ugyanazzal a zenei anyaggal hozza kapcsolatba szerelmét, mint az előző jelenetben. Két motivikus azonosságra gondolok itt. Az első Márfa válasza Doszifej kérdésére, hogy mi a szándéka Andrejjel. A raszkolnyica válaszképpen szó szerint idézi misztikus jóslatát szerelmi énekéből: „Словно свечи божие, мы с ним скоро затеплимся, окрест братья во пламени, а в дыму, и в огне души носятся." [Mint Isten gyertyái melegszünk majd együtt, körben a testvérek a lángban, a füstben és a tűzben pedig szállni fog a lelkünk.] (Természetesen a kérdésre adott válaszon túl van ennek az idézetnek egy másik, az óhitűek fejét és az általa vezetett közösséget a szó szoros értelmében húsba vágóan

érintő jelentése, ti. az önkéntes máglyahalálra vonatkozó jövendölés, amit ekkor Doszifej még korainak tart.) A másik tematikus egyezés, amikor a főpap ellenvetésére Márfa megmagyarázza, hogy mi vitte erre az elhatározásra („szerelme szörnyű kín számára, megszegte az Úrnak tett fogadalmát"; arra kéri Doszifejt, hogy „ha bűnös a szerelme, akkor ölje meg, hogy a lelkét megmentse"). Márfa magyarázatának a zenei témája ugyanaz, mint Szuszanna ama vádjára adott válaszának, hogy ő „ördögi beszéddel megkísérti" az anyót („Если б ты когда понять могла…" [Ha valaha képes lennél, hogy megértsd…]). Márfa a szerelmi vágy mibenlétét, mint az emberre vonatkozó megismerés alapvető elemét magyarázza Szuszannának (a „magyarázatot" a zene és a szöveg *együttese* hordozza), majd Doszifej előtt ugyanezt a gondolatot öltözteti saját sorsának köntösébe azzal, hogy a Szuszannához intézett fejtegetés zenei gondolatára elpanaszolja szerelmi bánatát és halált kér önnön fejére, „ha bűnös a szerelme […]", hogy „teste halálával megmentse a lelkét". A zenei gondolat azonossága azt sugallja, hogy mindkét esetben ugyanannak a dolognak más aspektusáról van szó: Márfát szerelmi bánata – a reménytelenül szeretett kedvessel együtt – a halálnak adja.

Márfa valódi *zenei* ellenképe azonban nem Szuszanna, aki mégiscsak egy epizódfigura, hanem a címszereplő Iván Hovanszkij. Itt és most sietünk leszögezni, hogy Márfa és Hovanszkij természetesen nem mint *drámai* ellenfelek állnak szemben egymással, hanem mint a *zenei* szerkesztés két ellentétes pólusai, akik éppen ellentétes zenei karakterükkel hivatottak egymást kiemelni és hangsúlyozni. Márfa mindvégig egy és ugyanazt az arcot mutatja: személyisége erős és konzisztens, jellemét tekintve állhatatos és kitartó. Márfa cselekedetei mögött egyetlen nagy *eszme* áll: színpadi cselekedeteit megcsalt szerelmének a szenvedélye mozgatja, s ez a roppant erejű szenvedély valósággal dosztojevszkij-i eszmévé hatalmasodik benne, azaz a Dosztojevszkij-hősökre jellemző pusztító erejű eszmét generál benne. Ez az eszme a szerelmi halálban ölt testet: Márfának az önként vállalt máglyahalál az egyetlen esélye arra, hogy visszaszerezze magának hűtlenné lett kedvesét, s egyúttal bűnbocsánatot nyerjen – a maga számára „bűnös szerelméért" (ezek az ő szavai), szerelmese számára pedig annak hamis esküvéséért. A fiatal raszkolnyicát ez a szenvedélyéből hatalmassá tornyosuló eszme vezérli, akit ez az eszme avat a *Hovanscsina* főszereplőjévé: Márfa valósággal uralja az opera zenei-dramaturgiai terét.

Márfa állandó és stabil figura, aki az operában nem megy át változáson, *nem fejlődik,* mert már az első színre lépésekor kész, befejezett karakter. Kialakult, szilárd talajon álló jellem, akit mint ereje teljében lévő személyiséget ismerünk meg az első felvonás második felében. Ily módon ő a legfőbb vonatkoztatási pont a *Hovanscsina* univerzumában, akihez képest – Doszifejtől eltekintve – minden és mindenki más változó és viszonylagos. (Márfához képest bizonyos értelemben még

Doszifej is „változó és viszonylagos": a többi szereplővel való érintkezésben általa használt stílusok különbözőségére gondolok itt. Ld. alább.) Márfa állandósága azonban nem statikus mivoltában, nem valamiféle szigorú merevségben ölt testet, ami nélkülözi a dinamikát. Ellenkezőleg, mélyebb értelemben ő az opera legdinamikusabb figurája. Mélyebb, ti. *zenei* értelemben az: Márfa ugyanis jellegzetesen zenei karakter, vagyis ő a *Hovanscsina* leginkább zenei fogantatású szereplője. Márfa lételeme a *dal*, a melódia. Ő az egyetlen szereplő, aki mindenkor, minden szituációban dalformában nyilatkozik meg.

Márfa stabil pontnak tűnik, aki mindenkivel szemben ugyanazt a zenei stílust használja – akár az őt elveszejteni készülő Andrej és Golicin hercegekkel, ill. Szuszanna anyóval, vagy éppen az őt féltve-szeretve óvó Doszifejjel szemben. Doszifejnek pl. ugyanarra a zenei témára vallja meg szerelmi fájdalmát és az emiatt támadt kételyeit hitének tisztasága felől, amelyikre előzőleg Szuszannának elmagyarázta, hogy számára ez a szerelem mindennek a kútfeje, minden cselekedetét ez a tapasztalat mozgatja, és hogy ő, Szuszanna, azért olyan, amilyen, mert az életéből hiányzik ez a tapasztalat.

Márfa zenei – pontosabban: zenei-dramaturgiai – árnyéka Iván Hovanszkij, aki Márfával ellentétben soha nem nyilatkozik meg dalformában, hanem mindig recitativóban beszél. Márfa alakjának zenei struktúrája alapjában különbözik Hovanszkijétól, akinek a deklamációja minden esetben nélkülözi a dalformát. Ez utóbbinak minden megnyilvánulása szaggatott énekbeszéd, s ezt a típusú zenei dikciót karakterében a Hovanszkij-téma is követi [7. **kottapélda**]. Mivel a Hovanszkij-téma valójában a sztrelec-téma [**8. kottapélda**] szögletes, sarkított és sajátosan deformált, mégis valamiképpen egyfajta nagyság képzetét gyújtó, éppen e nagyság révén lenyűgöző variánsa, s a sztrelec-téma valódi természete Muszorgszkij „lavina-elven" működő kompozíciójának köszönhetően már az első felvonásban feltárul, s hasonlóképpen, a zenei-dramaturgiai ironikus szerkesztés jóvoltából a Hovanszkij-témáról is lehull az álarc (első és második felvonás, ld. a jelen kötet vonatkozó fejezeteit), ezért a Hovanszkijhoz tartozó zenei anyag dallam nélküli volta Márfa gazdag melódiáival szembeállítva értékítéletet közvetít. Nevezetesen: az előbbi nehézkessége, nyersesége, vadsága – sőt brutalitása – áll szemben az utóbbi szépségével, bájával és sajátos, az operában egyedül reá jellemző gráciájával. A hatalom, a nyers erő zenei képe áll szemben a szenvedélye által mozgatott szerelmes fiatalasszonyban testet öltő harmonikus, azaz teljes – mert az *egész* embert átfogó – szépség zenei ábrázolatával.

Éles fényt vet erre a szembenállásra az opera két szélső pólusán elhelyezkedő figurának a másik nemhez való viszonya. Iván Hovanszkij otrombán kéjsóvár ember, és minden, a rendelkezésére álló hatalmi eszközt kész mozgósítani e vágyai

Moderato assai, quasi marziale

7. kottapélda

(прислушивается)

П.

смер – ти...

Ой,

ШАКЛОВИТЫЙ (тревожно)

Стрель – цы...

слышишь!.. стрельцы!..

Т.

Гой вы, лю – ди рат – ны – е, вы, стрельцы у – да – лы – е, гой, гу

Б.

(торопливо прячет письмо)

42

П.

ма – туш – ки, ли – хонь – ко!

(закрывается охабнем и отходит к столбу)

Ш.

– ляй – те, вы гу – ляй – те ве – се – ло. Не – ту вам про –

8. kottapélda

kielégítésére; a lassan izzó szerelmi szenvedélyétől sújtott és hajtott Márfa zenei kézjegyéül ellenben fojtott szenvedéllyel és erotikával telített melódiái szolgálnak. Az opera két hőse zenei jellemzésében, ill. a két figurához tartozó zenei anyagban meglévő lényegi különbségekben jól látható kettejük homlokegyenest eltérő karaktere: Márfa zenéje (fogalmazhatunk így is: Márfa *alakja;* a kettő valójában egy és ugyanaz) folyamatosan árad; a szenvedély lüktetése szinte kézzelfoghatóan betölti a zenedramaturgiai teret, s ami a fő: *egyenletesen* tölti ki és sajátos módon a *maga képére* formálja és értelmezi ezt a teret. Ezt a harmonikus hatást a zeneszerző a márfai melódia szakadatlan, soha nem lankadó áradásával éri el (ebben az értelemben melódiáról vagy „dalról" jogosult beszélni azokban az esetekben is, amikor maga Márfa nem énekel ugyan, de a hozzá tartozó zenekari szólamok „dalra fakadnak", hogy félreérthetetlenül jelezzék a raszkolnyica jelenlétét; ilyen pl. Márfa megérkezése Golicinhoz a második felvonásban vagy Márfa dalának már említett zenekari bevezetője a harmadik felvonásban). Melodikus karakterének köszönhetően Márfa alakja harmonikus, teljes embert mutat, aki, bár nagy bánat emészti-kínozza, képes arra, hogy minden körülmények között megőrizze személyisége integritását, akárcsak Horatius „tiszta szívű s bűntelen" embere, akinek „nem kell soha dárda […], járja bár Syrtis viharos vad öblét, járja Kaukázus komor útjait, vagy hol mesés, ember-sose-látta partot nyaldos az Indus."[293] Igen, Márfának még akkor sincsen szüksége „mérgezett nyíllal teli puzdrára", amikor a farkas megtámadja, „noha se kard, se tőr nincs a kezében"[294] (jelenete Szuszannával): „az ordas elfut" előle; erejét lelke épségéből – *integer vitae scelerisque purus!*[295] – meríti, ezért ez az erő kifogyhatatlan. Éppily kifogyhatatlanok Márfa melódiái. Márfa integritását e melódiák épsége, tisztasága és teljessége adja meg. Remek példa erre a Szuszannával folytatott vita lezárása Márfa részéről: mind a ketten egyszerre beszélnek, és Márfa szólama kerekedik felül; ez tűnik ki *épségével,* lévén hogy ez a szólam *dallam,* tehát afféle újkori *cantus firmus*ként viselkedve, melodikus erejével zeneileg maga alá gyűri – háttérbe szorítja – a másik kenetes sápítozását és bosszúszomjtól lihegő indulatát (Szuszanna: „Боже, боже мой! Беса отжени от меня яростного. Сковала сердце мне жажда мести неугомонная!" [Istenem, Uram! Távoztasd el tőlem a dühöngő ördögöt. Szívemet elemészti a nyughatatlan bosszúvágy!]; Márfa: „Вспомни, припомни, милой мой, ох, не забудь, как божился; много ж я ночек промаялась, все твоей ли божбой услаждаючись" [Emlékezz csak, kedvesem, ó, ne feledd, hogyan esküdöztél; sok éjen át gyötrődtem, csak az esküvésedben leltem vigaszt]). A zenei jellemzés ebben az esetben is értékítélet: a Márfa ill. Szuszanna által képviselt éthoszok felől ítélkezik a zene, csakúgy, mint a direkt oppozícióba ugyan soha nem lendülő, de kompozicionálisan következetesen egymás ellenpontjaként megszerkesztett Márfa és Hovanszkij habitusáról.

Az Iván Hovanszkijhoz kapcsolódó zene, ellenkezőleg, a töredezettség, befejezetlenség, darabosság jegyeit mutatja. Hovanszkij alakja – ami természetesen egyet jelent a figurát alkotó zenével – meg-meglódul, időnként megáll, kifújja magát, hogy aztán megint nekiveselkedjék, de szinte soha nem visz végig egy integer, épkézláb zenei gondolatot, mint Márfa. Mint fentebb mondottam, zeneileg e tekintetben Iván Hovanszkij kicsinyített mása Szuszanna anyó, aki a Márfával való összeütközése során szintén nélkülözi az összefüggő zenei gondolatot és csak szaggatott frázisokban képes „gondolkodni”, ezért képtelen arra, hogy Márfa mellett labdába rúgjon, és így megszégyenülten távozik a színről. Hovanszkij kézjegye, a Hovanszkij-téma valójában nem egyéb, mint egy több súlyos koloncból – zenei frázisból – összerakott monstrum, melynek egyes darabjai (mint látjuk az első felvonásban, Hovanszkij beszédében, rögtön a bevonulás után, valamint a II. felvonásban, a „hercegek vitájában”) külön életet élnek és nem alkotnak együttesen egy szerves, élő dallamot, zenei gondolatot. A Hovanszkij-témában összefűzött frázisok az első adandó alkalommal darabjaikra töredeznek (azonnal a téma megjelenése után: Hovanszkij szózata a sztrelecekhez), és szaggatottságukat, nehézkességüket koloncként cipelik tovább magukkal. Nyoma sincsen nála a Márfára jellemző melodikus lekerekítettségnek; mindez motivikus célzásokban már az oszlop-jelenetben jól érzékelhető (az írnok jelenete a moszkvai jövevényekkel).[296] A Hovanszkij-témának ez a töredezettsége, „összefércelt” volta természetesen szerzői intenció és nem kompozíciós hiányosság; *ez* itt a zenei szerkesztés elve. Hovanszkij zenei értelemben fragmentált alakja van kontrapunktikusan Márfa teljes, totalitást mutató figurája mellé állítva, hogy e végletekig élezett oppozíció révén a sötét sziluettel a háttérben annál fényesebben domborodjék ki a raszkolnyica ragyogó figurája. (Ezt a fajta kompozíciós elvet – pontosabban: annak hiányát – kéri számon Woland Lévi Mátétól a moszkvai ház tetején, amikor az a Rosszat végképp ki akarja iktatni a létből: „…mivé lenne az általad képviselt jó, ha nem volna gonosz, és hogyan festene a föld, ha eltűnne róla az árnyék? […] Csak nem akarod megkopasztani a földgolyót, hogy eltávolítsál róla minden fát, minden élőlényt, csak azért, hogy fantáziád kielégítsd, és elgyönyörködhess a kopár fényben?”[297])

A negyedik felvonás zenei rekurrenciái Márfa személyes sorsát az óhitű közösség sorsának paradigmájává avatják: a megcsalt szerelemre utaló motivikus ismétlődések (tehát a harmadik felvonás első felének témáira történő célzások) egyetemessé teszik a raszkolnyica tragédiáját, aki ezzel kilép individuális létéből és egygyéolvad a közösséggel, melyből vétetett. Márfa értesülését arról, hogy a Péter-gárdisták bekerítették az óhitűeket, ugyanaz a zenei téma támogatja meg a negyedik felvonásban, amire szerelmi csalódásáról Doszifejnek beszámolt a III. felvonásban. Az óhitűek feje ezúttal (IV. felvonás) már jóváhagyja az önégetést, amit Márfa ak-

kor vetett fel először, amikor őt a szerelmi csalódás reménytelen helyzetbe hozta (III. felvonás). Doszifej pontosan ugyanazokkal a szavakkal (és persze ugyanarra a dallamra) vigasztalja a raszkolnyicát itt, amikor eldöntetett az óhitű közösség sorsa, amelyekkel a harmadik felvonásban vigasztalta őt az elszenvedett személyes sérelem miatt: „Терпи, голубушка, люби, как ты любила; и вся пройденная пройдет." [Tűrj, galambom, szeress, ahogy szerettél, és idővel minden szenvedésedre gyógyírt találsz majd.] Muszorgszkij ezzel a kettős motivikus kötelékkel Márfa személyes sorsát és az óhitűek végzetét egymásra vonatkoztatja, s ezen egymásra vonatkoztatás révén válik az óhitűek tűzhalála személyes sorssá és egyetemes végzetté egyszerre.

A Golicinhoz intézett jóslat utolsó szavait („E szenvedésben, keserű könnyek között megismered majd a föld minden igazságát…") Márfa sorsának az ismeretében nyugodtan vonatkoztathatjuk nem csupán Golicinre, hanem őrá magára is, akit saját szenvedése tett látóvá és tudóvá. (Emlékezzünk csak: *tó pathei mathos* [„a szenvedéssel (szerezhető meg) a tudás"], mondja a mükénéi vének kara Aiskhylos *Agamemnón* c. tragédiájában.)

Márfa az óhitűek máglyáján egyesül szerelmével; az egykori nagy szenvedély az önként vállalt tűzhalálban lobban fel újra, de ez a láng most elemészti az egész régi Oroszországot. Márfa Andrej herceget a halálban öleli; ez az ölelés, minthogy a bűnös porhüvely levetése árán megszerzett üdvösség elérésének az útja és eszköze – mind Márfa, mind szerelmesének az üdvösségéé –, analóg az óhitűek önégetésével. Ilyen módon kapcsolódik és forr össze Márfa az óhitűek közösségével, és így válik ő a *Hovanscsiná*ban ábrázolt küzdelem fő alakjává, akinek egyéni sorsa a régi Oroszország végzetét példázza. Ez az individuális sors hozza emberközelbe, azaz teszi kitapinthatóvá a nagy közösség ügyét: Márfa zenéjének prizmáján bomlik fel színeire és válik érzékelhetővé, megfoghatóvá a 17. századvégi oroszországi *raszkol* körüli drámai történések világa, ill. az egyházszakadást kísérő, abban jó apropót találó politikai küzdelem.

Márfa jóslata zenedramaturgiai summázata a II. felvonás szüzséjének; miként az óhitűek nyílt színi átvonulása – mely különálló zenei epizódot képez, s ezzel az ismételt előfordulásával főszállá avatódik a zenei cselekményben – retrospektíve felidézi és ezzel behozza a képbe, jelenvalóvá teszi a III. felvonásban a hercegek vitáját, mely a II. felvonás szüzséjének fő vonala, éppúgy Márfa dala is többszörösen, több síkban felidézi Márfa jóslatát: 1. maga Márfa lép elő újra egy *önálló* dallal: ez a két eset a *Hovanscsiná*ban, amikor Márfa *„áriával"* szerepel. Márfa a II. felvonásban jóslatával még az opera egyik hőséhez, Golicinhoz fordul, vagyis ekkor még bennmarad a mű drámai terében: dramaturgiai partnerével kommunikál. Igaz, Márfa a „kommunikáció" tárgya, a jövendő feltárása révén mintha már

itt egy lépést tenne kifelé e dramaturgiai erőtérből: a jóslás aktusa révén, a negyedik felvonás második képéből visszatekintve, a hercegek vitájának szűk világából egy tágabb térbe lép. Másképpen fogalmazva, Márfa előtt kitágulnak a (nagy)politikai küzdelmek által rövidre zárt zenedrámai tér dimenziói, hiszen, amint azt éppen a „hercegek vitájában" láthattuk, ez a zenei-drámai mozgástér szűk perspektívájúnak bizonyul a számára – és vele együtt, természetesen, Doszifej és az óhitű közösség: a régi Oroszország számára is. Márfa *maga* tágítja ki, feszíti szét ezeket a számára szűk kereteket oly módon, hogy alakja túllép a Hovanszkij-klán és Golicin világán; a raszkolnyica átlép a nagypolitika porondján és kilép ebből a világból a spirituális szférába. Csakhogy Márfa itt nem pusztán a „spirituális szférába lép ki", hanem par excellence *népi* figuraként kilép a politikai arénából, messze maga mögött hagyva annak fülledt levegőjét, fojtogató, zárt világát és átlép egy egészen más birodalomba, ahonnét visszatekintve a hátrahagyott politikai küzdőtér a maga intrikáival és manipulációival kicsiny pontnak tűnik csupán. Fejtegetésünk ezen a ponton némi pontosításra szorul: Márfa nem egyszerűen átlép a politikai manipuláció világából – amelyben egyébként is idegenül mozog (a II. felvonás jóslata, majd csodával határos megmenekülése Golicin pribékjének a karmai közül; Márfa nincs otthon ebben a világban, nem a sajátja ez a létforma, de mégis akárhány esetben férfit is megszégyenítő lélekjelenléttel vágja ki magát az életveszélyes helyzetekből: ld. még az említetteken túl jelenetét Andrejjel, I. felv., és Szuszannával, III. felv.) – Márfa tehát nem pusztán átlép egy másik világba, hanem zenei értelemben ő maga *hozza létre* ezt a másik világot, mely valójában egy új létforma megjelenése a *Hovanscsina* drámai terében. Ez a *zenei létforma* a szemünk láttára[298] születik meg, bontakozik ki és ér fel azokra a magaslatokra, amelyek nemcsak Muszorgszkij művészetének, hanem az egész 19. századi európai zenének mindmáig túl nem szárnyalt csúcsai közé tartoznak.[299] Márfa magával viszi fedezetül és Hovanszkijjal, ill. a „hovanscsinával" szemben zenedrámai ellentpontként a maga sajátos – ha szabad e névvel illetni – „orosz epikureizmusát", ami alakját művészileg autentikussá teszi. Itt mutatkozik meg Márfa figurájának különös, a többi szereplőétől *minőségileg* eltérő dinamizmusa. Nevezetesen, a *zenében* megjelenő tágra nyitottságról van szó, a széles térről, amit a melódiák szélesen és céltudatosan előre irányuló áradása fémjelez. Ez áll szemben a „hovanscsinával", Hovanszkij világával, aminek különös nyomatékot ad az a dramaturgiai tény is, hogy Hovanszkij halála után még két képre való cselekmény történik az operában (IV. felv. 2. kép és az egész V. felvonás). A zenei szerkesztés analógiát mutat a dramaturgiai kompozícióval: Márfa a zenében, akárcsak a drámai cselekményben, túllép Hovanszkijon, és csak az Andrej herceggel együttes máglyára vonulásuk – mely természetesen rendkívül fontos mozzanat mind zeneileg, mind a dramaturgia szempont-

jából – kapcsolja őt az egykor diadalmasan, teljes pompával a *Hovanscsina* színére vonuló Hovanszkijhoz, vagyis retrospektíve csak ez a kötelék emlékeztet bennünket Hovanszkijra: egyedül a Márfát Andrej herceghez fűző kapocsban él Hovanszkijnak, a régi Oroszország egykori fejének a szellemisége.

Abban a zenei-dramaturgiai pillanatban, amikor mindent eldöntő és elsöpörni készülő fordulat érlelődik a dráma levegőjében, lép elő Saklovitij, hogy elénekelje nagy áriáját, melybe belefoglalja Oroszország múltját, jelenét és eljövendő sorsát egyaránt. Ez az ária több szempontból is különös figyelmet érdemel.[300] Saklovitij áriája bizonyos értelemben Márfa jóslatának a gondolatát (tematikusan és nem zenei értelemben) veszi fel újra, csakhogy Saklovitij – a Golicinnak jósoló Márfától eltérően – nem *egyetlen* ember sorsával foglalkozik, hanem egész Oroszországéval. Saklovitij áriája a III. felvonás közepén Márfa személyes sorsának a feltárulása után következik. Szemben az eddigi sors-zenékkel, ez, úgy tűnik, nélkülözi a személyes kötődést (az áriát éneklő hős személyes érdekeltségét) az ária tárgyához. A drámai cselekmény e pontján minden olyan esemény mögöttünk van már, ami releváns lehet az opera szereplőinek a sorsát illetően, tehát az Oroszország sorsáról éneklő Saklovitij – hermeneutikai értelemben és nem mint drámai szereplő – a kezében tartja a sors-szálakat, amikor áriájába belekezd. Jóllehet Saklovitij bizonyos értelemben mint a dráma egyik szereplője – mint intrikus – is a kezében tartja a cselekményszálakat, hiszen a „hovanscsina" (és tulajdonképpen az óhitűek ügye is) az ő feljelentése nyomán bukik el, itt tisztán mint a sorsesemények értelmezője áll előttünk, aki valójában kilép az opera drámai erőteréből és egy másik, ha úgy tetszik, metafizikai térbe helyezkedve énekli el az áriát. Saklovitij áriája zenedramaturgiai szempontból négy pilléren nyugszik. Ezek: 1. a moszkvai nép dala („Ох ты родная матушка Русь"); 2. Márfa jövendölése Golicin sorsáról; 3. Márfának a – közvetlenül Saklovitij áriáját megelőzően – Szuszannával, majd Doszifejjel folytatott dialógusából feltáruló személyes sorsa; 4. végül a „hercegek vitája" (és persze e vita zenei-drámai eszközökkel megformált-megfogalmazott tanulságai). Saklovitij áriája tehát a sorsra vonatkozóan eddig elhangzottak tematikus összegzése.

A *Hovanscsina* szüzséfejlődése tehát nem éppen a szerző sokat emlegetett pesszimizmusát és kilátástalanságát mutatja.[301] A szüzsé útja ugyanis a Hovanszkij-jelenségtől a Márfa-jelenség felé vezet, tehát az opera útján haladva a darabos, töredezett, nehézkes és otromba, szűkkeblű nagyság világából a nyitott, melodikus, szabad tér világába érünk.[302]

Én képzelet nélkül voltaképp nem is létezhetnék, hiszen ez teremti meg számomra a világot.

(Füst Milán)

Mert ez a helyes út a szerelem ismeretéhez, akár magától megy valaki, akár más vezeti oda: elindulni az itteni szépségektől s annak a végső szépségnek a kedvéért egyre magasabbra emelkedve, mint egy lépcső fokán, egy szép testről kettőre, s kettőről valamennyire, s a szép testektől a szép foglalatosságokra, a szép foglalatosságoktól a szép tudományokra, míg végül a tudományoktól feljut arra a tudományra, amely nem más, mint az önmagában való szépségnek a tudománya, s akkor végre megismeri a szépséget a maga valójában.

(Platón)

„SZÉTTARTÓ ZENEDRAMATURGIA" A *HOVANSCSINÁ*-BAN

MUSZORGSZKIJ ZENEI ESZMÉNYKÉPE

A *HOVANSCSINÁ*NAK az előző fejezetben felvázolt szüzséfejlődése a zenei-dramaturgiai téridőt kitöltő témák, zenei gondolatok vagy gondolatelemek egymásra vonatkozásából és ütközéséből, illetőleg a zenedráma alakjainak – amelyek lényegében ugyancsak zenei témák és gondolatok bonyolult társulásai-szövevényei – egymással folytatott küzdelméből érlelődik ki. Muszorgszkij operadramaturgiája, a komponista „hírhedetten" radikális zeneszerzői innovációi ellenére, zene*történeti* értelemben bizonyos szempontból *klasszikus* vonásokat mutat: egy nagyon fontos területen, a zenei-drámai *poézis,* azaz a zenedramaturgia megkomponálása, „megcsinálása" (poétikája) területén a nagy bécsi előd, Mozart zenedramaturgiáját látszik követni. Hogy ennek a klasszikus örökségnek a vállalása szerzőnk hattyúdalában tudatos átvétel-e avagy csupán önkéntelen ráérzés az – úgy tűnik – egyedül járható kompozíciós útra, nehezen dönthető el.[303]

Bizonyára sikerült kellőképpen felcsigázni a kedves Olvasó érdeklődését aziránt, hogy miben követi Muszorgszkij Mozartot – azt a Mozartot, aki gyökerében más habitusú zeneszerző (par excellence „klasszikus") volt, mint „a hatalmas kis csapat" vezéralakja, és aki ezért igazán soha nem tartozott bele a Sztaszov-kör zenei panteonjába. Bármily meglepőnek tűnik is első hallásra, a *Don Giovanni*ról van szó, arról az operáról, amit Kierkegaard *Vagy-vagy* c. monumentális filozófiai traktátusának *Első rész*ében[304] a *legklasszikusabb* zeneműnek nevezett. Fodor Géza

nagylélegzetű Mozart-könyvének *Don Giovanni*-elemzése[305] a mozarti operadramaturgia specifikumaként azt a kompozíciós sajátosságot jelöli meg, hogy az opera bizonyos, zeneileg talán legfeszültebb pillanataiban különös diszkrepancia jön létre a direkt színpadi cselekmény és az ezt „ábrázoló" zene között. (Éppen e diszkrepancia sajátos természete okán teszem idézőjelbe az „ábrázoló" szót, mivel ezekben az esetekben az „ábrázolás" fogalma nem fedi le kielégítően azt a viszonyt, ami ilyenkor a színpadi történés és a zene között fennáll.)

Fodor Géza a *Don Giovanni* elemzése során több ilyen pillanatra is rátalál. A jelenség illusztrálása céljából ehelyütt mi egyetlen példát veszünk szemügyre: Donna Elvira, Don Giovanni és Leporello tercettjét a második felvonásból. A színpadi cselekményt tekintve ez egy ügyesen és hatásosan megkomponált buffa-jelenet: miután úr és szolga ruhát cseréltek, Don Giovanni Leporello mögé bújva szédíti csábító dalával Donna Elvirát, miközben Leporello gesztusaival ura szerepét játssza. Egy ilyen jelenet akármelyik vígoperában hatásos lehet – és hálás lehet érte akármelyik zenei színház –, mert remek alkalmat teremt a vígopera színpadi lehetőségeinek a kiaknázására. Csakhogy a *Don Giovanni* tárgyalt jelenete esetében mérhetetlenül többről van szó, mint egy ügyesen megszerkesztett színpadi csattanóról. Fodor Géza fentebb hivatkozott tanulmányában arra világít rá, hogy a szóban forgó tercett zeneileg *és* színpadilag nem jeleníthető meg maradéktalanul, mert vagy a színpadi buffa-történés ássa alá a zenei (és drámai) csattanót, vagy, ellenkezőleg, maga a zene nehezíti meg a színpadi megvalósítást. Miről is van szó? A tercett zenei és drámai fókuszpontja Don Giovanni C-dúr kantilénája („Discendi, o gioia bella…"[306]), melyről Fodor Géza így ír: „soha az operában eddig ilyen hőfokon nem szólalt meg az érzéki zsenialitás". Don Giovanni tehát ebben a buffajelenetben mutatkozik meg ereje teljében, „érzéki zsenialitása" itt csodálható meg teljes pompájában. De miért éppen itt? – teszi fel Fodor Géza a kérdést. A színpadi szituáció – Elvira elcsábítása annak érdekében, hogy a csábító „hozzáférhessen" a szobalányhoz – valósággal tálcán kínálja Mozart számára a lehetőséget az opera alapkoncepciójának a drámai megjelenítésére. Fodor Géza Felsensteint idézi a C-dúr kantiléna erotikusan izzó atmoszférájának a jellemzésére: „Hisztérikus álom, emlékezés arra, ami volt, arra, aminek lennie kellene, és ami soha többé nem lehet!"[307] Fodor Géza ebben a C-dúr szerenádban a „donjuanizmus végét" látja, amit ő „az opera centrális problémájának" nevez, a szóban forgó zene kompozíciós konstitúciójaként annak „drámai céltalanságát, epizodikusságát, retrospektív jellegét" jelölve meg.[308] A *Don Giovanni* rendezője tehát igen nehéz feladattal szembesül, amikor ezt a jelenetet kell színpadra állítania, ugyanis a tercett C-dúr szakasza – Don Giovanni Donna Elvirához énekelt csábító éneke – oly mértékben betölti a zenei-drámai teret, hogy kívüle másnak nem jut hely, legkevésbé a szituáció

buffa-elemét túljátszó színpadi megvalósításnak. (Az ebben megbúvó kísértésnek persze nehéz lehet ellenállni, de a jelek szerint Mozart ilyesféle, az operarendezőt gyötrő 22-es csapdájával nemigen törődött…)

Fodor Géza a „donjuanizmus végéről" beszél – és éppen a „donjuanizmus" legnagyobb fellobbanásakor. Don Giovanni ezzel a – földi életében a legutolsó, sikerrel végződő – csábításával beismeri, hogy számára elérkezett a *visszavonulás* ideje. Hiszen egy olyan nőt ejt itt foglyul, aki az ő számára már nem jelent semmit – korábban már meghódította, majd eldobta magától –, és ezzel valójában elismeri, hogy az öncélú játék, amit Elvirával űz, sehová nem vezet (a maga számára sem). Vagyis zenei-drámai értelemben ez a csábítás nem egyéb számára nosztalgiázásnál. A mindig győzedelmes Don Giovanni mintha ebben a tercettben mutatkoznék először (zenedrámai értelemben és *nem* a színpadi cselekmény szintjén) ha nem is vesztesnek, de olyannak, aki megérti – pontosabban: akivel megalkotója, a művész-démiurgosz megérteti –, hogy visszavonulót kell fújnia.

Muszorgszkij operadramaturgiájában ugyanez a zeneszerzői fogás érhető tetten, csak azzal az eltéréssel, hogy míg Mozartnál ez a diszkrepancia színpad és zene között ha nem is periferiális jelentőségű, de mindenképp szórványosan előforduló jelenség, addig – feltételezésem szerint – ez a *Hovanscsina* zenedramaturgiájának a sarokköve, és éppen ez az, ami a *Borisz Godunov*hoz képest továbblépést jelent a zenedrámai kompozíció tekintetében. Muszorgszkijnál Iván Hovanszkij az, aki – Don Giovannihoz hasonlóan – az opera közepén hátrálni kezd, feladja pozícióit, hogy az így előállott vákuumot a zenei-drámai térben azonnal elkezdje betölteni zenei ellenpontja, Márfa. Mint azt az előző fejezetben hangsúlyoztam, Hovanszkij és Márfa között nem direkt szembenállásról van szó; az oppozíció közvetett és tisztán zenei (nem drámai) természetű. Megállapításom ezen a ponton pontosításra szorul, hiszen az opera műfajában a drámai figurák, események hordozója és kifejezője a zene, minélfogva a zenében kifejezésre jutó viszonyok semmiképpen nem függetleníthetők magától a drámától. Ehelyett inkább azt a kérdést kell feltennünk, hogy hogyan lehet – egyáltalán lehetséges-e – színpadra vinni egy olyan típusú zenét, ami „mást mond", mint maga a színpadi történés. A cselekmény szintjén Hovanszkij és Márfa nem hogy nem ellenfelek, hanem egymás szövetségesei: mindketten óhitűek, ill. a régi rend védelmezői, sőt Márfát szerelem fűzi az ifjabb Hovanszkij herceghez. (A két főszereplő szövetségét sajátos módon éppen ez utóbbi kötelék lazítja meg, hiszen a Márfa–Andrej–Emma szerelmi háromszögben kerül explicite egymással szembe Márfa és a Hovanszkijok világa.) A zenei szüzsé szintjén azonban – amely a zenei gondolatok, témák és motívumok öszszessége – Márfa ill. Hovanszkij gyökeresen eltérő világszemléletet, éthoszt képviselnek, s így zenei ellenpontozásuk egyben drámai oppozíció is, melynek élét sem-

miképpen nem csorbítja az a körülmény, hogy ez a különös szembenállás pusztán a *színpadon* nem érzékelhető, hanem csak a zenében jelenik meg. A dolog természetéből fakadóan Hovanszkij és Márfa sajátos viszonya (akárcsak a *Don Giovanni*ban ábrázolt „érzéki zsenialitás") egyes-egyedül zeneileg, a zenedráma közegében ábrázolható adekvát módon; a színpadi cselekmény keretében ennek megjelenítése elképzelhetetlen.

Míg Mozartnál az érzéki zsenialitásban testet öltő vadság, szilajság és kegyetlenség, addig Muszorgszkijnál az zenébe öltözött otromba nagyság veszít fokozatosan a teréből és adja át a helyét egy egészen másfajta eszménynek. Mindkét esetben különös hangsúly esik a meghátráló erő regresszivitására, és mind Don Giovanni, mind Hovanszkij visszavonulását nosztalgiázás, a „dicső múlt" utáni vágyakozás kíséri (vö. Muszorgszkijnál Hovanszkij búcsúját sztreleceitől, Mozartnál pedig a Don Giovanni–Elvira–Leporello tercett C-dúr szakaszát). Fodor Géza rámutat, hogy az érzéki zsenialitás csak retrospektíve ábrázolható, mint ami sui generis regresszív jellegű és nem mutat előre.[309] Hasonló a helyzet Hovanszkij „otromba nagyságának" zenei ábrázolásával is, mely ugyanúgy regresszív természetű, mint a Don Giovanni-jelenség.

Fodor Géza Don Ottavio I. felvonásbeli G-dúr áriája („Dalla sua pace…"[310]) kapcsán Szabolcsi Bencét idézi a mozarti dallamvilágról: „A Mozart-melódia, Nyugat zenéjének ez a magában álló csodája, nem Bach folyondár-dallamaival rokon, hanem karcsú és zárt, arányos és tiszta körvonalú építmény, apollói fény és dionüszoszi forróság; áttetsző, mint a tengerszem és sugárzó, mint a nyárvégi égbolt; magában nyugvó és szinte természeti módon kifejlő, minden pillanatban megújhodó bőség és öröm."[311] Fodor Géza ezt a bel cantóra vezeti vissza, amit Szabolcsi Bence világnézetnek nevezett.[312] Jahn szerint Mozart az olasz opera tenorhangját „a férfiúi szerelem és gyöngédség orgánumává tette."[313] Fodor Géza továbbmegy és ezt mondja: „Tágabb értelemben [Mozart] az egész bel cantót, a szép éneket a *szép ember*, azaz az ember és az emberi kapcsolatok humánus lényegének zenei orgánumává tette."[314] (kiemelés tőlem: M.M.) Ahogy Mozart operájában a donjuanizmus zenei megformálása lépésről lépésre hátrálva átadja a helyét a bel canto Szabolcsi Bence-i értelemben vett világnézetének – vagyis az érzéki zsenialitás helyébe a „szép ember" eszméje lép –, hasonlóképpen a *Hovanscsina* szüzséfejlődése is a „hovanscsina" (a Hovanszkij-jelenség) visszavonulásával ragadható meg, és e viszszavonulással párhuzamosan egy „női bel canto", Muszorgszkij *szép embere* térnyerésével. A *Hovanscsina* tehát Hovanszkij és Márfa „látens küzdelmeként" írható le, de ez a különös küzdelem a zenében van elrejtve: csak a zenében érzékelhető és dekódolása csak a zene által lehetséges. A széttartó zenedramaturgia – vagyis hogy a zenedrámai szüzséfejlődés színpadon kifejezhetetlen, mert nem jeleníthető meg –

az opera zenei-drámai testének a váza: ez hordozza a Hovanszkij és Márfa között feszülő rejtett küzdelmet, ami végül, Muszorgszkij „zenei platonizmusának" megfelelően, a zenei téridőben az erőtől és szerelemtől duzzadó fiatal *szépség* győzelmét hozza a brutális és kéjsóvár öreg herceg felett.

Muszorgszkij *platonizmusa* a Dosztojevszkijéhez hasonló gyökerekből táplálkozik. Jurij Lotman, a 20. század második felének talán legnagyobb hatású orosz irodalomtudósa-elméletírója *Символ в системе культуры* [A szimbólum a kultúra rendszerében] c. tanulmányában[315] a *Félkegyelmű* c. Dosztojevszkij-regény szimbolikáját elemezve Dosztojevszkij poétikájának egyik kulcselemeként az író sajátos „ideatanát" jelöli meg: a valóság az ember számára csak mint az eszme („idea"?) szimbolikus megjelölése fogható fel, valóság „mint olyan" nem létezik. Maga Dosztojevszkij így ír erről az *Egy kiállítás apropóján* c. cikkében: „…ilyen valóság egyáltalán nem létezik és a Földön sohasem létezett, mert a dolgok lényege az ember számára felfoghatatlan, és a természetet úgy érzékeli, ahogyan az az ő eszméjében tükröződik."

Az előző fejezetben említettem a *Bűn és bűnhődés* és a *Hovanscsina* szüzséfejlődése közötti mélyen fekvő rokonságot. A két szerző művészi gondolkodása e tekintetben nagyon hasonló módon jár: a regényben is, az operában is a rút ill. az otromba fokozatosan átadja a helyét a belső szabadság és a szépség harmóniába forrt eszméjének. A szüzsé fejlődése mindkét műben az eredendően szűkre (rútra, otrombára) szabott, behatárolt világ kitárulása, tágra nyílása – ennek a mozgásnak a végső célja pedig a *szép ember*, a „világnézetté vált bel canto". Muszorgszkijnál ez a Márfa alakjában kivirágzó szépség, mely tipológiailag közeli rokona a mozarti „szép éneknek". Márfa a platóni eszmény „földi" – Muszorgszkij által megrajzolt – megtestesülése; az opera szüzséfejlődésének Márfa éppúgy paradigmája, ahogyan az operabeli Oroszország sorsának is az ő sorsa szolgál példázatul. A Hovanszkijtól Márfáig tartó szüzséfejlődés az otromba és erőszakos felől – a zenedrámai téridőben előrehaladva – a szépség felé, a zenei szépségnek Márfa alakjában testet öltő, a zeneszerző által bő kézzel szórt virágai felé halad: az opera második felében megsűrűsödik, megtelik Márfa zenei tere, és ezzel párhuzamosan fokozatosan kiüresedik Hovanszkijé, a „hovanscsináé". A csúcspontot a III. felvonás betétdrámája jelenti: a sztrelecek zenei és dramaturgiai értelemben a csúcsra jutnak és onnét lezuhanva összeomolnak. Ugyancsak a III. felvonásban van egy másik betétdráma: Szuszanna és Márfa összeütközése (a dramaturgiai téridőben ez szinte egyszerre, szimultán zajlik a sztrelecek betétdrámájával; igaz ugyan, hogy szigorúan véve az egyik időben megelőzi a másikat, de a lényeget, a zenedramaturgiai időt tekintve a kettő mégis szimultán zajlik), amelynek az a funkciója, hogy mielőtt a „hovanscsina" döntő vereséget szenvedne, s így visszavonulva kihúzódnék a drámai térből

(látjuk, hogy Hovanszkij, amikor sztrelecei harcba hívják a Péter-gárdisták ellen, a szó szoros értelmében *visszavonulót fúj*), Márfa elkezdje kitölteni a zenedramaturgiai vákuumot. Ebben az értelemben fordulópont a III. felvonás, amely valójában az erők átrendeződésének, átcsoportosításának a helye és ideje. A „hovanscsina" itt kezd el először hátrálni, és abban a pillanatban, ahogy ez az erő gyöngülni látszik és lankadni kezd, egy másik, új erő izmosodik meg és készül a helyébe lépni. Ezt az erőt vezeti fel már az opera nyitánya, a *Hajnal a Moszkva-folyón* c. szimfonikus kép is.

Márfa alakja, ami egyet jelent a hozzá kapcsolódó melodikus világgal, Muszorgszkij életművének a csúcspontja. Ez a megállapítás itt nem valamiféle sommás (esztétikai) értékítéletetet jelent, mintha e sorok írója Muszorgszkij zenéje osztályozásának az igényével kívánna fellépni; csupán arra szeretnék rámutatni, hogy Muszorgszkij zeneköltői (és drámaírói, ami az ő esetében egy és ugyanaz) pályájának a végállomása, a *Hovanscsina* és benne Márfa figurája ragyogó, ám egyszerre tömör – hallatlanul ökonomikus – szintézise e pálya megannyi közbülső állomásán elért-megharcolt művészi eredménynek.

Márfa alakja tehát Muszorgszkij zenei eszményképe, ami a zeneszerző által bejárt művészi pálya betetőzése. Muszorgszkij ehhez a művészi ideálhoz azonban nem valamely *idealista filozófia* útján jut el, ahogyan pl. Platón az ideákhoz; az ő eszménye nem egy idea, hanem egy nagyon is erről a világról való, sőt *érzéki* vonásokkal megrajzolt fiatal nőalak zenei képe. A platóni ideával szemben ennek az eszménynek épp földhöz kötöttsége adja meg a szépségét és egyben a tragikumát is.

Mint már említettem, Márfa zenei tere a „hovanscsina" zenei terének a fokozatos beszűkülésével tágul ki: Márfa tere a „hovanscsina"-tér kiürülésével telik meg. Márfa zenéje azzal párhuzamosan kap erőre, ahogy az öreg Hovanszkij alakja szétrepedezik, szétmállik, végül összeomlik. Ez azt jelenti, hogy Márfa figurája Hovanszkij ellenében teljesedik ki: a raszkolnyica zenedrámai útja ellentétes irányú, mint a *Hovanscsina* címszereplőjéé. Márfa talányos és titokzatos alakja a kezdettől fogva erőteljesen rányomja a bélyegét a *Hovanscsiná*ra. Igen, *talányos* és *titokzatos* ez a figura: Márfát első bemutatkozása e megfejthetetlen és hozzáférhetetlen titok birtokában lévő emberként tárja elibénk. Márfa alakjának zenei-drámai útja e titok fokozatos feltárulása. Ennek a talányosságnak egyik fontos állomása a jóslat-jelenet (részletes elemzését ld. a *Márfa és a „hercegek vitája"* c. fejezetben). Az opera egészében betöltött zenedramaturgiai szerepén túlmenően ez a jelenet azért is kulcsfontosságú, mert benne Márfa bepillantást enged az őt övező titokba. A jóslat-jelenetben Márfa *herméneus*-ként,[316] hermeneutaként áll Golicin előtt (és előttünk, nézők előtt), aki különleges képességeinél és tudásánál fogva *tolmácsolja* – értelmezi – a hercegnek azt, ami az emberi életben a legtalányosabb és a legkevés-

bé megfejthető: a jövendőt. Márfa hermeneutikai aktust hajt végre olyasmire vonatkozóan, ami földi halandó számára nem hermeneutizálható. Márfát e képessége a halállal köti össze – emlékezzünk csak Márfa különös (az adott pillanatban egyelőre nehezen értelmezhető) szavaira az I. felvonásból, amelyek Andrej Hovanszkij eljövendő sorsára utalnak. Márfát az Alvilághoz fűző nexusa a *Hovanscsina* végéig elkíséri majd. A raszkolnyicát ez a sajátos kötelék igazítja el, ez ruházza fel őt azzal a különleges tudással, aminek a birtokában neki és egyedül neki feltárulnak az emberi lét végső titkai. Ezért az adományért nagy árat fizet: földi életét kell adnia érte.

A *Borisz Godunov*ban az i-re a pontot a Félkegyelmű alakja teszi fel: hermeneutikai értelemben az övé az utolsó szó, és így jön létre a *Borisz* talányos lezártsága, amely művészi értelemben, tehát a *poétika,* a „megcsinálás" felől kész és befejezett, ám a befogadói oldal felől tekintve ez teszi a művet nyitottá: ez generálja az operára vonatkozó interpretációs cselekvéssort. Mint láttuk, a Félkegyelmű figurájában futnak össze a hermeneutikai szálak, amelyeket ő sodor és kötöz össze. A *Hovanscsiná*ban ez a szerep Márfának jut: ő *az emberi sorsok tudója*, aki megannyiszor meg is fogalmazza ezt a tudását. Úgy is mondhatnánk, hogy – Hermés módjára – ő az, aki közvetít Isten és az emberek között: ő közvetíti az emberek számára a róluk szóló tudást. Ha jól megfigyeljük Márfa szerepét, azt látjuk, hogy mindegyik jelenetben, ahol valakivel konfrontálódik, a vonatkozó drámai szituációt *értelmezve,* megfogalmazza partnere végső titkát, ami maga az érintett számára addig rejtve volt. És tegyük hozzá: minden esetben telitalálat, amit mond – akár Andrej, akár Golicin sorsát, akár Szuszannát tekintjük. (Sőt az óhitűek önkéntes máglyahalálát is ő és nem Doszifej látja először – saját személyes sorsán keresztül –, és Iván Hovanszkij bukására is ő céloz elsőnek egy zenei frázis formájában, ami majd a perzsa rabnők táncában bukkan fel ismét.)

Márfa abban a tekintetben is hermési figura[317] – *herméneus* –, hogy ő az, aki kézen fogja és *elkíséri* Andrej herceget, a „hovanscsina" utolsó életben maradt képviselőjét közös spirituális újjászületésük útján. Mivel ez az út a halálba vezet, joggal nevezhetjük Márfát *psykhopompos*-nak, „lélekvezetőnek" (a görög mitológiában Hermés vezette le az elhunytakat az Alvilágba), akinek a túlvilági eredetű tudás birtokosaként az jut osztályrészül, hogy elkísérje közösségét és szerelmét a halálba. Ez a legvégső hermeneutikai aktus, amit Márfa végrehajt a *Hovanscsiná*ban. Az operában sorra „bűnösnek" (Szuszanna), „varázslónőnek" (Golicin szolgája és Andrej herceg) és „boszorkánynak" (Andrej) kikiáltott Márfa, ahogy máskor, itt sem tesz egyebet, mint amit az isteni parancs diktál neki: megalkuvás nélkül végigviszi és megoldja a rábízott, ráhagyományozott hermeneutikai feladatot. *Megfejti a talányt: az embert,* és beleroppan az emberfeletti, mert emberen *túli* – túlvi-

lági – feladatba. Márfát hermeneutikai karakterének és személyes sorsának összefonódása egy pillanatra Sophoklés Oidipúsának a spirituális rokonává avatja, aki hozzá hasonlóan Hermési habitusának köszönhetően jut el a megismerésnek olyan régióiba, olyan mélységeibe, ahová más halandónak nincs bejárása, és ez a tudása teszi őt képessé arra, hogy megoldja a szphinx rejtvényét az emberről, majd ezt a tudását saját sorsának, saját maga személyének a megfejtésére is alkalmazza. Oidipús ez utóbbi hermeneutikai folyamat révén tett aztán szert az igazi, a *belső* látás képességére,[318] amiért azonban nem sokkal később földi életével kellett fizetnie.

Márfa alakja alapvetően két rétegből épül fel, és természetesen mindkét rétegnek megvan a maga zenei manifesztációja. Ez a két réteg egyszerre, egyidejűleg van jelen a figurában, amit éppen ez a szimultaneitás feszít szét és e feszültség révén tölt meg tragikus tartalommal. Márfa e kettősség végzetes harcában őrlődik fel, és ez vezeti őt a tragikus vég felé. A figura egyik rétege az, amit az előző fejezetben „orosz epikureizmusnak" neveztem. Ez a végletekig felfokozott, izzó szerelmi szenvedély, aminek egyik lényegi eleme a forró érzékiség.[319] Ez Márfában a pogány elem, ami élesen szembeállítja őt a fanatikus Szuszannával, aki nagyon pontosan látja meg Márfában ezt a pogányságot. Muszorgszkij az imént, lábjegyzetben hivatkozott levelében ezt így fogalmazza meg:[320]

> A kontrasztok: Márfa és Szuszanna – a kiegyensúlyozott, erős és szerető asszony, szemben az elvirágzott leánnyal, aki élete legfőbb gyönyörűségét a gonoszkodásban, a paráznaság bűnének felderítésében és üldözésében leli – egy rendkívül érzéki, s emellett szenvedélyes alt, szemben egy száraz, sipító szopránnal.

Márfa pogányságának van azonban egy másik eleme is, aminek a révén, ha a *Hovanscsiná*ban manifesztálódó teológiai és dogmatikai vitákat tekintjük, őt könnyűszerrel lehetne akár eretneknek is bélyegezni: ez lényének eredendő miszticizmusa, mely őt magát átláthatatlan ködbe burkolja, ugyanakkor azonban – és ez, mivel Márfa halandó, az operában sokak szemében (természetesen az érintettek szemében) botránykőnek számít – képessé teszi az egyedül Istent megillető titok, a jövendő meglátására és feltárására. Meglehet, Márfának ezért (is) kell meghalnia: az életével fizet e titok megpillantásáért. Ez magyarázza sajátos kapcsolatát a halál birodalmával; ezt a kapcsolatot hozza karnyújtásnyira Márfa különös jövendölése – vagy inkább megérzése-sejtése – az első felvonásban Andrej herceg sorsára vonatkozóan. Egy forró érzékiségtől izzó, szerelmi szenvedélytől gyötört jósnő: ez Márfa egyik arca. Ezt az arcát mutatja, amikor először lép színre az első felvonásban. De nemsokára megpillantjuk a másik arcát is, amikor áldást kér a maga számára az óhitűek főpapjától, aki az ő gondjaira bízza a hajszál híján megerőszakolt lutherá-

nus leányt (egyébként Márfa szerelmi vetélytársát). Márfa alakjának a másik rétege az óhitű asszony, a pravoszláv raszkolnyica, aki – a szó legszorosabb értelmében – tűzbe megy a hitéért. De nem elégszik meg azzal, hogy ő maga mártírhalált hal az igaz hitért, hanem belekényszeríti ebbe szerelmesét is, akit ezen a módon szerez vissza a maga számára. Márfa személyes drámája ezen a kettősségen alapul: hogyan lehet az istenfélő keresztény hitet egy nevezőre hozni egyrészt a „bűnös szerelemmel", másrészt a birtokában lévő misztikus tudással? Márfát nem hagyja érintetlenül Szuszanna fenyegetése, hogy az majd a testvéri közösség elé citálja őt, ahol elítélik és mint eretneket elégetik. Amikor a Szuszannával folytatott parázs vitája után Márfa el akarja égetni magát és szerelmesét, ebben Szuszanna fenyegetése visszhangzik még akkor is, ha előzőleg Doszifej a tőle szokatlan keménységgel rendreutasította és elkergette az „anyót", így védve meg Márfát.[321] Márfa figurájának a zenei-drámai manifesztációja valójában a megoldás keresése a Márfát kínzó, lényét ontológiailag meghatározó, azt tragikusan feszítő problémára, amit léte pogány és keresztény aspektusának a harca ad fel neki. A megoldás, amit Márfa erre a problémára ad, e két homlokegyenest ellenkező horizont egymásba nyitása. Pogánysága – melynek két eleme az izzó érzékiség és a miszticizmus ködébe burkolózó látnoki képesség – és óhitű kereszténysége az „elégünk, de nem adjuk meg magunkat" [Сгорим, а не дадимся] elv következetes, megalkuvást nem ismerő és könyörtelen érvényesítésének az aktusában egyesül. Márfának egyedülálló helyzetére választott interpretációja azonnal két kérdést vet fel. 1. Márfa sorsában végeredményben a keresztény aspektus kerekedik felül, de a pogány elem erős jelenlétével, mégpedig az emberáldozatéval, hiszen Márfa de facto feláldozza hűtlen kedvesét mindent elemésztő szerelme oltárán. (Élesebben fogalmazva: megcsalatásáért elégtételt vesz és bosszút áll.) 2. Az óhitűek Doszifej vezényelte önégetésének, melynek Márfa is részese, nagyon éles, már-már militáns üzenete van a hatalom felé: ez az üzenet a *Borisz Godunov* Félkegyelműjének a történelemértelmezésére rímel oly módon, hogy ezt az interpretációt a végletekig feszíti. Az óhitűek önégetése hermeneutikai cselekvés abban az értelemben, hogy *nemet mond* a „hovanscsinát" (a Hovanszkij-féle lázadást) leverő Péter cár hatalmára. Olyasformán, ahogyan a nép Puskin *Borisz Godunov*jának a végén is *hallgat,* amikor az új cár éljenzésére szólítják fel. A *Hovanscsina* óhitűi is megtagadják az éljenzést az új hatalomtól, jóllehet nem némán, hanem pravoszláv énekkel az ajkukon vonulnak a halálba. A raszkolnyikok máglyahalála azért is fogható fel hermeneutikai interpretációként, mert a Doszifej vezette óhitűek a *Hovanscsina* világának értelmiségijei, akik ezzel a lépésükkel történelemértelmezést hajtanak végre, vagyis hermeneutizálják a hatalomnak az adott történelmi szituációra adott válaszát. Ez az interpretációs cselekvéssor pedig Márfa alakjában mint afféle fókuszpontban fut össze. Így vá-

lik Márfa a *Hovanscsina* központi figurájává, és önmagában az a tény, hogy az operát egy ilyen hihetetlenül gazdag és szép alak zárja le és koronázza meg, aki lényének hatalmas-szenvedélyes lüktetésével a dinamikus (de nem zabolátlanul pusztító!) életerő harmonikus szépségbe öltöztetett manifesztációja, nos mindez e sorok íróját arra készteti, hogy megkockáztassa a szigorúan vett tudomány horizontjáról tekintve azt a talán önkényesnek ható megállapítást, hogy bizonyos szempontból Muszorgszkij e hattyúdala összes addig komponált műve fölé magasodik.

„A szépség az ember struktúráját fejezi ki", írja Fodor Géza.[322] A szépségnek ez a definíciója, ami az eredeti szövegösszefüggésben a mozarti bel cantóra vonatkozik („e világnézet lényege nem más, mint a szépség"[323]), Márfa alakjához is jól járó kulcsot adhat a kezünkbe. Fodor Géza idézett meghatározása szabatosan definiálja a *Hovanscsina* e titokzatos és mágikus erejű nőalakját is. Ám egyedül csak őt a *Hovanscsina* arcképcsarnokából: Muszorgszkij egész életművéből egyedül Márfa értelmezhető ezzel a definícióval. Ismételten és nyomatékosan kell hangsúlyoznom, hogy a Márfáról mondottak távolról sem kívánnak Muszorgszkij zenéje bárminemű minősítésének az igényével fellépni, legkevésbé akármelyik Muszorgszkij-figura rovására. Márfa alakjának különös szépsége, amit fentebb Muszorgszkij zenei eszményképének neveztem, a *Hovanscsina* poétikájának a része, mégpedig alighanem a döntő eleme. Márfa az opera célja és végső értelme: a zenei szüzsé fejlődése Márfában tetőzik, akinek az operában elfoglalt különleges helyzete tehát a kompozíció felől ragadható meg. Semmivel sem kevésbé „sikerült" figura Márfánál pl. Saklovitij vagy éppen az öreg Hovanszkij, de ővele ellentétben ezek struktúráját nem „a szépség fejezi ki". Hermeneutikai vonatkozásban a *Hovanscsina* ezzel lép túl a *Borisz Godunov*on: miközben láthatóan újrahermeneutizálja az utóbbi egyszerre lezárt és nyitva hagyott problémáját, és miközben egy bizonyos szinten hasonló – vagy legalábbis hasonlóképpen generált – választ kínál erre a problémára (a NÉP és a HATALOM viszonyának a zenedrámai ábrázolásáról van szó), egy másik szinten a zenedrámai[324] poétikába belép és megveti a lábát a szépség mint a kompozíció formateremtő elve, amelynek a mentén halad, fejlődik a zenei szüzsé. A *Hovanscsina* talán Muszorgszkij egyetlen olyan műve, amelynek a zenei *poiésis*ében ennyire meghatározó szerep jut a – Szabolcsi Bence szavait kölcsönvéve[325] – világnézetté emelt, az eredetihez képest persze gyökeresen átformált (és csak fenntartásokkal így nevezhető) bel cantónak. Így válik a Mozartnál még csak fel-felbukkanó operadramaturgiai diszkrepanciából Muszorgszkij *Hovanscsinájá*ban alapvető zenepoétikai eljárás, melynek eredményeképpen létrejön a tisztán a zene közegében zajló és csak ott értelmezhető drámai történés, amely a szűktől, töredezettől és otrombától a tágasság, teljesség és szépség felé való törekvéssel és haladással írható le.

JEGYZETEK

[1] Kiemelés tőlem – M.M. Weöres Sándor: *Az országhoz.* = W. S.: *A teljesség felé* (1943–45). Tericum Kiadó, Budapest 1995: p. 51. A Magvető Könyvkiadónál 1981-ben megjelent *Egybegyűjtött írások* kiadásába, melynek *A teljesség felé* ciklus az I. kötetében kapott helyet (pp. 629–682), ezt az írást nem vették fel.
[2] A könyvcímeket lásd az Irodalomjegyzékben.
[3] Бахтин 1963 ill. 1970; Bahtyin 1976.
[4] Bahtyin 1982.
[5] Фрейденберг 1936.
[6] Лотман 1992; 1994; Lotman 1973; 1989; Kovács Á.–V. Gilbert E. 1994.
[7] Шмид 1996.
[8] Гаспаров 1992.
[9] Дрозда 1988
[10] Shaw 1994_2.
[11] С. Франк 1990
[12] Dalton-Brown 1997.
[13] Akadémiai Kiadó, Bp. 2000.
[14] Argumentum, Bp. 1999, 2002_1, 2002_2
[15] Pálfi 1997.
[16] Jakobson 1972.
[17] Sesztov 1991.
[18] Emerson–Oldani 1994.
[19] Taruskin 1992.
[20] D. Brown 2002.
[21] A tanulmányokat lásd az Irodalomjegyzékben. A Muszorgszkijjal kapcsolatos dokumentumokat tartalmazó kiadványra (Bojti–Papp 1997.) a továbbiakban ezzel a rövidítéssel hivatkozom: M.LDE.

[22] Pseudo-Longinos 1965. Egyebek mellett Longinos stilisztikai-poétikai példái között hagyományozódott ránk Sapphó két teljes egészében fennmaradt költeménye közül az egyik (X.2.). A Sapphó-versen kívül használt Homéros-, Aiskhylos-, Platón- stb. idézetek mint *A fenségről* c. értekezés példaanyaga önmagában is sejteti Longinos igényességét, amivel tárgyához közelít. *Nomen est omen.*

[23] Hans Robert Jauss a 18. század közepe után érzékelhető hatásesztétikai fordulattal egyidejűleg a „befogadó szubjektum művészettapasztalata, a néző és olvasó tevékeny képzelőereje iránt" feltámadt újkeletű érdeklődés egyik nagy eseményeként említi Pseudo-Longinos művének újrafelfedezését. (*A recepció elmélete,* p. 21 = Jauß 1997: pp. 9–35.) Megjegyzendő, hogy a mű címének helyes magyar fordítása nem *A fenségesről,* hanem *A fenség,* a cím ui. egy prepozícióval ellátott elvont főnév, nem pedig melléknév; a görög és latin „-ról, -ről" címeket a bevett gyakorlatnak megfelelően prepozíció nélkül szokás magyarítani, kivéve ha pl. archaizálás vagy egyéb nyomós ok indokolja az ettől való eltérést.

[24] A klasszika-filológia a német és angolszász nyelvterületen használatos elnevezése révén eredendően az „ókor tudományaként" definiálta önmagát: „Altertumwissenschaft" ill. „classical studies".

[25] Ld. a köv. fejezetet.

[26] Andreas Arndt: „A filológia filozófiája". Történeti-kritikai megjegyzések a szövegkiadások filozófiai megközelítéséhez. Ford. Labádi Gergely; Wolfgang Pross: Történeti módszer és filológiai kommentár. Ford. Rákai Orsolya; Szilágyi Márton: Filológia, irodalomtörténet, kanonizáció. Klasszikus módszertudat és új kihívások között. = (Új) filológia, HELIKON XLVI (2000): 522–539; 540–563; 564–572.

[27] Arndt 2000: pp. 529–531.

[28] F. Schlegel: *Werke: Kritische Fr. Schlegel-Ausgabe.* Hrsg. von E. Behler unter Mitwirkung von J.-J. Anstett und H. Eichner. Paderborn 1958ff. (a továbbiakban *KFSA*), 16, p. 63. 39. Idézi Arndt 2000: p. 530. „A ‚zseni' itt csak az a filológus, aki uralja a *kéziratát,* azaz, aki technikai képességét művészi módon tudja a tárgyra alkalmazni. Schlegel a tudományos folyamatot tulajdonképpen a po…hsij mintájára a *munka* értelmében fogja fel […]" Uo. 51. sz. jegyzet.

[29] Szilágyi M. 2000: p. 568.

[30] Uo.

[31] M. L. West: *Szövegkritika és szövegkiadás.* Ford. Bolonyai Gábor. Budapest 1999: p. 10. Idézi Szilágyi M. op. cit., p. 567.

[32] Szilágyi M. op. cit., p. 567.

[33] Карамзин 1993

[34] Az ún. „Kék füzetről" van szó, ami a költő, Golenyiscsev-Kutuzov hagyatékában maradt fenn. Golenyiscsev-Kutuzov verseinek a szövegére írta Muszorgszkij a *Halál dalai és táncai* c. dalciklusát és más dalait. Golenyiscsev-Kutuzov gróf Muszorgszkij egyik „nagy felfedezettje"

volt, akiről a zeneszerző úgy gondolta, hogy a magáéval rokon lélekre talált. Muszorgszkij és Golenyiscsev-Kutuzov különös kapcsolatáról ld. M.LDE, 19–23, 287–289 et passim.

[35] Пушкин: *Борис Годунов,* Санкт-Петербург 1850 k.

[36] Már amennyire ez a rendelkezésünkre álló forrásokból kideríthető: részben a nagyobb időbeli távolság miatt Shakespeare viszonya történeti kútfőihez hasonlíthatatlanul nehezebben dokumentálható, mint kései utódaié, hiszen Shakespeare életéről keveset tudunk, Puskin és Muszorgszkij történeti kontextusát ellenben a kutatás igen jól feltárta.

[37] A λογογράφοι terminust (λόγος „szó" + γράφειν „írni") Thukydidés alkalmazta elsőként a Hérodotos előtti görög írókra, a történetírók elődeire. A 19. század óta a Hérodotos előtti görög történetírókat jelölik így. A logográfusok történelemszemléletére a történelem, a földrajz és a néprajz közötti összefüggések olykor szenvedélyes keresése volt jellemző és az, hogy a történelmi fejlődést mitikus elképzelésekkel magyarázták. Ábrázolásmódjuk elbeszélő jellegű, a kompilációs krónika stílusában. Mindezek figyelembevételével Puskin, de főként Muszorgszkij történeti forrásai esetében (az egy Karamzin kivételével) talán indokolt az „újkori logográfus" megjelölést alkalmazni, mint ami nagyjából-egészében lefedi e kútfők historiográfiáját.

[38] *A „zavaros időszak" a XIX. századi orosz kulturális hagyományban: Karamzin, Puskin és Muszorgszkij feldolgozásainak műfajpoétikai interpretációja* c. kutatási projektem eredményeit összegző készülő kötetemben.

[39] Hozzávetőleges fordításban: „zavar", „zavaros időszak". *Смута* vagy *смутное время* névvel a történészek általában a Borisz Godunov trónra lépésétől (1598) az első Romanov megkoronázásáig (1613) terjedő korszakot illetik, jóllehet a *szmuta* kezdetét illetően megoszlanak a vélemények: van, aki 1591-től, Dmitrij cárevics, Rettenetes Iván legkisebb fia halálától, van aki Rettenetes Iván halálától, 1584-től számítja a „zavaros idők" kezdetét. Valójában a *Hovanscsina* témája, a 17. századi egyházszakadás és a sztreleclázadások kora is minden tekintetben „megfelel" a *szmuta* elnevezés támasztotta követelményeknek, így jogosultnak látom kiterjeszteni ezt az eredetileg a Borisz-szüzsére vonatkoztatott fogalmat. (Saklovitij feljelentésében, az I. felvonásban is előfordul ez a szó: „А станет *смута* на Руси…" [Zavaros időszak köszönt Oroszországra]. A 20. század politikai szótárában újra felbukkan ez a szóhasználat: a „szmutának" nevezték az 1917-es bolsevik forradalmat követő időszakot, de a '80-as évek második felét is, amikor megindult a Szovjetunió szétesése. Ld. erről még: Heller 1996: 249–252. ill. 164–210. Emlékezetes még, hogy az 1990-es évek első felének orosz publicisztikájában Borisz Jelcin államelnökségét hasonlították a „szmutához", őt magát pedig „Borisz cárnak" titulálták.

[40] Az itt következő gondolatmenet több ponton érintkezik Andreas Arndt *„A filológia filozófiája"* c. tanulmányával, mely a HELIKON 2000/4. számában jelent meg (pp. 522–539.).

[41] II. 26., ford. Szöllősy Klára. Bp., Európa, 1981.

[42] Vajon „furcsa"-e ez a fajta kanonizáció, ami a Lévi Mátéé? Eltér-e attól a modelltől, ahogyan

a megalkotott-megteremtett tradíciókat értelmezték-lejegyezték-kanonizálták-újrainterpretálták? Így is feltehetjük a kérdést: eltérés-e a vámszedő hagyományértelmezési módja a „kánonná vált" kanonizációs paradigmáktól?

[43] Ez alighanem kielégítően megmagyarázza a szóban forgó regény több évtizedes kálváriáját, hogy ti. miért kellett több mint húsz évnek eltelnie, mire ezt a művet hivatalosan kiadták a Szovjetunióban, vagyis amikorra *A Mester és Margarita* „apokrif"-ból „kanonizált" irattá válhatott..

[44] „Nyilvánvaló, hogy a történetírás sohasem volt egyszerűen a múlt regisztrálása; természetszerűleg adódott az a funkciója, hogy a jelen társadalom koordinátarendszerébe ágyazva a múltat a jelen támaszává, vagy – társadalomátalakító mozgalmak szolgálatában – a jelen kritikájává tegye; hogy *a jelen legalizálásához,* ill. reformista-részleges vagy forradalmi-totális átformálásához *keressen a múltban alapot.* Minden osztálytársadalom *'hivatalos'-akadémiai történetírása igyekezett a múltat valamilyen sajátos értelemben 'bezárni',* ügyesen kilúgozva belőle azon információkat, amelyek más társadalom-berendezkedési formákat is ésszerűnek tételeznének, mint jelenlegi, vagy legalábbis a jelenleg célként tételezett ideáltípus. Hasonló szemléleti partikularitás természetesen a más berendezkedésű kortárs társadalmak ismertetésekor is jelentkezett és jelentkezik. Ez a fő oka annak, hogy számottevő társadalmi változások kapcsán ismételten igény mutatkozik *a történelem és a társadalomrajz 'újraírására'.*" Balogh Z. (1980): p. 5. (kiemelés tőlem – M. M.)

[45] Octavianus Augustus császár pl. volt annyira *prudens* (pro-videns: „előrelátó"), hogy valamelyes köztes álláspontot foglalt el ebben a kérdésben: brutálisnak brutális volt ugyan ebben is, viszont nem *megrendelte* a Pax Augusta ideológiai alapjául szolgáló történetírói és költői műveket, hanem *súgott* a szerzőknek. Külön tanulmányt érdemelne annak elemzése, hogy mit köszönhet egyfelől a világirodalom és a világörökség az augustusi propagandának (lényegében Róma egész aranykori irodalmát úgy, ahogyan az ránk maradt), másrészt összehasonlítva ezt a művészetet a legújabbkori totális diktatúrák esztétikai felfogásával és irodalmi-művészeti termésével, milyen – ellentmondásos, mert egyszerre fékező és megtermékenyítő – hatást gyakorolt a megrendelő (és ami nem kevésbé lényeges: a *betiltó*) hatalom az irodalmi és művészeti élet fejlődésére.

[46] Görögül ὄν „létezőt" jelent, ebből ered az „ontológia" szó.

[47] Csak látszólag, tisztán formai szempontból *határesete* a költészet a hermeneutikának. Valójában a poézis története nem egyéb, mint az emberi gondolkodás története, s amennyiben ezt elfogadjuk, a költészet nem határesete a hermeneutikának vagy bármi másnak (és nem is a szolgálóleánya!), hanem az utóbbi egyenrangú partnere az emberi lét titkának a megfejtésében, sőt – talán az egy Nietzschétől (esetleg még Kierkegaard-tól és Heideggertől) eltekintve – a poézis az emberi gondolkodásnak azokon a területein is könnyedén és otthonosan mozog, ahová a filozófiai hermeneutika még csak bebocsáttatást sem nyer, vagy ha igen, akkor is némán és tanácstalanul áll…

[48] Magyarul ld. Nietzsche: *A görög irodalom története,* I–II. (részletek, ford. Vajda Károly) = Nyíri–Szécsi (szerk.): *Szóbeliség és írásbeliség. A kommunikációs technológiák története Homérostól Heideggerig.* Áron Kiadó, Budapest 1998. pp. 21–37.
[49] O. Фрейденберг: *Поэтика сюжета и жанра.* Ленинград 1936 [Москва: Лабиринт, 1977_2] Magyarul: O. Frejdenberg: *Motívumok.* Ford. Hermann Zoltán. = Kovács Á. (szerk.): *A szó poétikája. HELIKON* XLV (1999)1–2. pp. 55–62. [Фрейденберг 1936: pp. 247–255.]
[50] Sókratést, aki egy sor nem sok, de annyit sem írt le, talán említeni sem kell, mint ahogy az archaikus görög lírát sem.
[51] Platón filozófiája éppen annak a testimoniuma, ahogy a szóbeliségen alapuló kultúra írásbeli kultúrává alakul át. Platón írásban rögzített filozófiai életműve ennek az átmenetnek a dokumentációja: Platón volt ugyanis az, aki lerakta az *írás*poétika, tehát az írásbeli, az írás generálta gondolkodás filozófiai alapjait. Ne feledkezzünk el azonban arról, ahogyan az írásbeliség úttörőjeként az *Állam* X. könyvében megsemmisítő célzatú támadást intéz a szóbeli kultúra hordozója, a költészet ellen. Minderről ld.: Fr. Nietzsche: *A görög irodalom története,* I. és II. rész; W. J. Ong: *Az elsődlegesen szóbeli kultúrák legújabb kori felfedezése;* E. A. Havelock: *A görög igazságosság-fogalom: Homéros árnyvonalaitól a platóni főszerepéig;* E.A. Havelock: *Előszó Platónhoz.* In: Nyíri–Szécsi (szerk.; ld. az Irodalomjegyzéket).
[52] *Слово и его свойства. Речь и понимание.* = Потебня 1990: стр. 133., 137–138. Hoffmann Kornélia ford. Idézi Kovács Árpád: Kovács–Nagy (szerk.) 1999: pp. 25–26.
[53] *Az anyanyelv édessége és végtelensége.* = Kosztolányi 1971: p. 222. Uő másutt így ír: „A mondat: egy gondolat összefüggő, kerekded kifejezése, formai tagolása, *természetes lélegzet vétele.*" *Rövid és hosszú mondat.* = Op. cit., p. 283. Kiem.tőlem – M.M.
[54] *Мысль и язык.* стр. 158. Kovács Árpád ford. Kiem. tőlem – M.M.
[55] Ld.: Ritoók 1973. Ritoók Zsigmond a görög énekmondás történetének a felvázolásával a szöveg és a hagyomány létrejöttének a kérdését érinti a homérosi korban, vagyis a tradíció és a kánonképzés viszonyát egy olyan időben, amikor a kultúra az orális hagyományozáson alapult.
[56] Olga Frejdenberg korszakalkotó munkáját említhetem ezen a helyen (Фрейденберг 1936).
[57] „Archaikus kor" alatt itt nem a görög irodalom korszakolásának elfogadott terminusát értem, hanem az ún. archaikus társadalom korszakát, amit pl. az előző jegyzetben hivatkozott Frejdenberg az ő korában használatos kifejezéssel „ősközösségi társadalom" névvel illet.
[58] „A megformálási folyamat – vagyis annak megformálása, ami nincs többé ,a még mindig jelenlévő' természetes köréhez kötve – teszi lehetővé a filológus történeti pillantását, és teremti meg a kiadások iránti szükségletet. A filológiai kritika […] utólagos reflexió terméke, és csak akkor jelentkezett, miután a klasszikus korszak az élet régen elmúlt alakzatává vált." Arndt 2000: p. 532.
[59] Friedrich Schlegel a *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer* c. művében így kommen-

tálja a filológia megszületését: „Szinte azt mondaná az ember, hogy csak miután nem tudtak többé klasszikusan költeni, tanultak meg a hellének klasszikusan ítélni." F. Schlegel: *Werke: Kritische Fr. Schlegel-Ausgabe.* Hrsg. von E. Behler unter Mitwirkung von J.-J. Anstett und H. Eichner. Paderborn 1958ff. 1, p. 495. Idézi: Arndt 2000, , ford. Labádi Gergely.

[60] Részben Walter F. Otto nyomán a magyar Kerényi Károly helyezi majd teljesen új alapokra az *ókortudományt* (mely terminus nem mellesleg az ő egyéni szóalkotása). Kerényi nagy érdeme az egyetemes és komplex szemlélet meghonosítása a klasszika-filológiában, ahogyan egy antik szerzőt vagy éppen mitológiai alakot vagy történetet látni – és ami a fő: tudós tanárként *láttatni* – képes volt.

[61] Nietzsche és a filológia viszonya ennél persze jóval árnyaltabb és összetettebb, sőt a filológia és a tudomány egészében véve igen előkelő helyen áll a nietzschei értékhierarchiában. A (klasszika-)filológia – melybe ebben az összefüggésben a történettudomány is beleértendő – Nietzsche általi leértékeléséhez lásd a *Korszerűtlen elmélkedések* második darabját, *A történelem hasznáról és káráról* c. esszéjét. Nietzsche ugyanakkor sohasem tagadta meg filológusi – és tudósi – múltját: „Az évszázadokon át céhben űzött szövegalkotás, szöveggondozás és magyarázat most végre megtalálta a helyes módszereket [...] Minden tudomány azáltal jutott folytonossághoz és tartóssághoz, hogy a helyes olvasás művészete, azaz a filológia elért a saját magaslatára." *Az olvasás művészete* (*Emberi – túlságosan is emberi*). *A vidám tudomány* intése a „figyelmes olvasás erényeire" Nietzsche egész életművén végighúzódó motívum. A *Virradat* (korábbi fordításban *Hajnalpír*) előszavában pl. így ír: „miért kellene nekünk azt, amik vagyunk, amit akarunk és amit nem akarunk, ilyen hangosan és ennyi hevülettel mondani? Nézzük e dolgokat hűvösebben, messzebbről, okosabban, emelkedettebben [...] és mindenekelőtt *lassan* mondjuk... [...] Mindketten, könyvem éppúgy, mint én, a *lento* barátai vagyunk. Az ember nem hiába volt filológus, talán még most is az, ami annyit tesz, hogy a lassú olvasás tanára: – végtére írni is lassan írunk. [...] a filológia az a tiszteletre méltó művészet, amely hívétől mindenekelőtt azt követeli meg, hogy vonuljon félre, hagyjon időt, csendesedjék el, legyen lassú – a *szó* aranyművességeként, ötvösművészeteként, ami mind csupa nagyon finom, óvatos munkát kíván [...] a filológia megtanít *jól* olvasni, vagyis lassan, mélyen, körültekintően és óvatosan olvasni, hátsó gondolatokkal, állandó nyitottsággal, finom ujjal és szemmel..." (Nietzsche kiemelései)

[62] Nem beszélve a mára ismeretlenné vált szerzők elveszett darabjairól.

[63] „Poétikus" abban az értelemben, ahogy pl. a görög vázafestők, amennyiben fel kívánták fedni kilétüket, így jelölték meg az általuk festett vázát: Ἐξεκίας ἐποίησε [Exekias készítette].

[64] Hiv. művében (1936; 1977_2)

[65] Kovács Árpád: *A költői beszédmód diszkurzív elmélete,* p. 39. = Uő–Nagy I. (szerk.) 1999: pp. 11–66. K. Á. kiemelése.

[66] Összefoglalását ld.: Kovács Á.: *A költői beszédmód diszkurzív elmélete.* = Uő–Nagy (szerk.) 1999: pp. 11–66. és *A diszkurzív poétika alapjai.* = Uő 2004: pp. 45–107.

[67] M.LDE, 568. Az önéletrajz teljes fennmaradt szövege olvasható: pp. 565–568.
[68] Lásd az előző jegyzetet.
[69] Фрейденберг, hiv. mű.
[70] Ю. Тынянов: *Достоевский и Гоголь (К теории пародии).* = Ю. Т.: *Поэтика…* 1977. Magyarul ld.: *Dosztojevszkij és Gogol. A paródia elméletéhez.* = Ju. T. 1981: pp. 40–73.
[71] Б. М. Эйхенбаум: *Как сделана «Шинель» Гоголя?= «Поэтика. Сборники по теории поэтического языка»,* т. I–II, Петроград 1919, стр. 151–165. Király–Kovács (szerk.) 1982_2: pp. 409–421. Magyar nyelven olv.: Eichenbaum 1974: pp. 58–78.
[72] Fodor Géza 1974. Az ebben a kötetben olvasható operaelemzéseket F. G.-nak *A Mozart-opera világképe* c. 2002-ben megjelent könyve is tartalmazza.
[73] Szabolcsi Bence: *Mozart és a népi színjáték.* In: *A válaszút és egyéb tanulmányok.* Bp., Akadémiai, 1963. Idézi Fodor G.: id. m. 105.
[74] Fodor G.: id. m. 111.
[75] Uo. 122.
[76] Puskin 1825 novemberében fejezte be a *Borisz Godunov*ot. A darab 1831-ben jelent meg először nyomtatásban és csak jóval a szerző ha1ála után mutatták be (Szentpéterváron, 1870-ben).
[77] Lotman 1987 (IV. fej.), pp. 192–193. Kiemelés tőlem – M. M.
[78] Valószínűleg ez az éhínség a történeti alapja a *Borisz Godunov*ban a Vaszilij Blazsennij székesegyház előtti jelenetben a „Хлеба…" [Kenyeret] kezdetű kórusnak.
[79] Karamzin elbeszélése szerint (IX. 364–366.) csak Moszkvában – az Oroszország-szerte tomboló éhínség elől odamenekülő tömegekkel együtt – mintegy 500.000 ember halt éhen ebben az időszakban; a Moszkva falain kívüli szkugyelnyicákba (tömegsírokba) „két év és négy hónap alatt" 127.000 holttestet temettek el (a cár „saját költségén", aki „a halottak kedvéért kiapasztotta a kincstárat").
[80] Muszorgszkijnál erre Rangoni, a jezsuita páter és az Ál-Dimitrij jelenetében történik utalás, amikor Rangoni ezt az árat kéri a trónbitorlótól annak fejében, hogy beprotezsálja őt Marinához.
[81] Aristotelés: *Poétika IX.* Kiemelés tőlem. A szöveget a magam fordításában idézem.
[82] Ez akkor is így van, ha figyelembe vesszük, hogy a görög tragédia egész corpusában (amelyre Aristotelés drámaelmélete kidolgozásakor támaszkodott), ami ránk maradt, egyetlenegy mű van, amelyik tárgyát magából a történelemből meríti. Ez Aiskhylos *Perzsák* c. tragédiája, de a modern értelemben ezt aligha lehetne kielégítő módon történelmi drámaként definiálni, mivel itt sokkal inkább mitizált történelemről van szó.
[83] A „történelmi dráma" elnevezést egyébként nem korlátoznám szigorúan csak az orosz kultúrkörbe, hanem pl. a shakespeaere-i *chronicle play* vagy *histories* műfajába tartozó, magyar kifejezéssel „királydrámákként" ismert tragédiákat is ide sorolom, kiváltképpen a *II.* és a *III. Richárd*ot és a „fejlődés-" v. „nevelési-nevelődési regény" előfutáraként is felfogható V. Henrik-

ciklust. Mindenekelőtt azonban az *Antonius és Kleopátra,* valamint a *Macbeth*, a *Coriolanus* és a *Julius Caesar* tartoznak ide, amelyeket általában nem szoktak Shakespeare királydrámái közé sorolni. Amit pl. Jurij Lotman ír Puskin-életrajzában a „történelmi drámáról", Shakespeare e négy tragédiájára éppoly igaz, mint a *Borisz Godunov*ra. Ld. a köv. két jegyzetet.

[84] Lotman 1987 (IV. fej.), p. 193.

[85] Ibid. 194. Lotman saját kiemelései.

[86] A Shakespeare-hatásról Puskinnál vö. a köv. cikkeket: J. Lavrin: *Pushkin and Shakespeare* = Pushkin and Russian Literature, London 1947; H. Gifford: "Shakespearian Elements in *Boris Godunov*", *The Slavonic and East European Review*, XXVI (1947), 152–160; T. Wolff: "Shakespeare's Influence on Pushkin's Dramatic Work", *Shakespeare Survey*, V (1952): 93–105.

[87] A *Borisz Godunov* opera lezárásának vázlatos elemzését ld. a *Félkegyelmű, kisdedek, apokalipszis. Az oldás és kötés poétikája a* Borisz Godunov*ban* c. fejezetben.

[88]A Vorotinszkij- és a Marina-jelenet közötti analógia néhány eleme, csak futólag: „színlelt emberszólás", „leleplezés", „névtelen csavargó" (Godunovot a bojárok, mint a nyitójelenetből kiderül, „jöttmentnek" tartják), „megbecstelenítés" (a titok kifürkészése és ellopása) stb. A szökőkútjelenet erotikus ill. szexuális konnotációinak poétikai jelentőségéről ld. *A beavatás és sebezhetetlenség: a szakrális, a profán…* c. fejezetet.

[89] Az *igazság* feltárására – a legitimációt biztosító titok felfedésére – való utalás *mindkét esetben* (Vorotinszkij herceg ill. Marina Mnyisek felvetése) abból a politikai illúzióból fakad, hogy a trón felé biztosan haladó trónbitorló *még* megállítható.

[90] Puskin és Baszmanov kijelentése között a kapcsolatot a *kiáll*, ill. a *megáll* szavak teremtik meg (az orosz szövegben *стою за* és *устоишь*).

[91] Ld. a köv. fejezetet.

[92] Karamzin beszámolója szerint I. Ál-Dimitrij szörnyű halált halt, miután kb. tíz hónapig uralkodott (1605. július 21-től 1606 május 17-ig): kegyetlenül megverték, majd koncepciós pere után kivégezték, hamvait ágyúba tömték és kilőtték.

[93] Ezeknek az eseményeknek a részletes beszámolóját ld. Karamzin, XI. kötet, IV. fejezet.

[94] Karamzin nem egyszer utal Tacitusra: több esetben párhuzamot von Borisz Godunov uralkodása és Tiberius vagy Nero ideje között.

[95] Lásd az előző fejezetet is.

[96] Ez különösen szembetűnő Sophoklés esetében. Számos példát elősorolhatnánk az *Élektra, Antigoné* vagy az *Oidipus király* c. tragédiákból.

[97] Pseudo-Longinos XXII 1, 1–17. (1965) pp. 68–73. A kapcsos zárójel a fordító, Nagy F. kiadói jegyzetét tartalmazza.

[98] Viktor Sklovszkij az orosz formalizmus programadó cikkének az *Искусство, как прием* [A művészet mint eljárás] címet adta. A tanulmány először a *Сборники по теории поэтического языка* kiadvány második kiadásában jelent meg 1917-ben. Ld. Шкловский

(1929), 7–23. A прием szót ebben az értelemben hol „eljárásnak", hol „fogásnak", hol egyszerűen „módnak", „módszernek" szokás magyarra fordítani, lehetetlennek tűnik azonban egyetlen magyar szóval adekvátan visszaadni az orosz kifejezés komplexitását.

[99] Op. cit. XXII 1–4. Kiemelések tőlem – M.M. Longinos a fejezetet ezzel a mondattal zárja: „A példákat azonban tömegük miatt hagyjuk el." Ez kétségtelenül a szóban forgó stiláris alakzat széleskörű használatára vall.

[100] Igaz ugyan, hogy Pimen Grigorijra hagyja titkát, beszámolóját a cárevics meggyilkolásáról, de azt a kérdést már szövegelemzéssel kell eldönteni, hogy vajon Grigorij valóban „eltékozolja-e" ezt a kincset, azaz *nem-kompetensként* bánik-e vele (mint Vorotinszkij az ő saját kincsével: rejtett gondolataival, amikor Sujszkij színvallásra késztette). A moralizálást elkerülendő, fel kell tenni a kérdést: helyénvaló-e egy szintre helyezni a Grigorij-féle trónkövetelést és Vorotinszkij ügyetlenségét? Lehet, hogy amit Grigorij tesz, az „immorális", ám őt *színlelt emberszólással hiába teszik próbára*, *titkos észjárását* (a darab világán belül) *senkinek sem sikerül kiismernie.*

[101] „harag és részrehajlás nélkül" – Borzsák István ford.

[102] A magyar fordításban itt elsikkadt a „harag" szó (az eredetiben *прогневали*).

[103] Vö. fentebb, e fejezet elején a hyperbaton jellemzését: „A hyperbaton lényege tehát a *hátravetés,* melynek során az összefüggő részek szétválasztása és a folytatás késleltetése révén feszültség keletkezik, amelynek a mértéke alapvetően három tényezőtől függ: a hiányzó rész hírértékétől, fontosságától és a közbeékelt szövegrész hosszától." Az aláhúzással kiemelt részek önmagukért beszélnek: a kolostorjelenet elejének poétikai rendezőelve a kiterjesztett hyperbaton.

[104] Pimen elbeszélése IV. Iván megtéréséről valóságos történelmi hagyományra utal: a régi Oroszországban a cárokat életük végén rituálisan szerzetessé avatták.

[105] A *Притворствовать … велит* mondat itt „klasszikus" hyperbatonként viselkedik.

[106] Lotman 1987: p. 194.

[107] Félévszázaddal később Muszorgszkij újra felteszi majd ezt a kérdést, s a Félkegyelmű híres dala a *Borisz Godunov* végén különös választ ad majd erre a kérdésre.

[108] Puskin is, Mozart is váratlan és „értelmetlensége" okán „bosszantó" halála révén hirtelen, fiatal korban megszakadt alkotói életpályájuk során impozáns életművet tornyoztak fel; ezen életmű egyes darabjai egyszerre hordozzák magukon a tragikum és a derű jegyeit, és épp e kettősség emeli ezeket a műveket a „klasszikus" művészet etalonjaivá; mind a kettő egyszerre volt „bolondos" ember *és* határtalan tudású és bölcsességű alkotóművész; mindkét művész maga volt a „testet öltött" zene ill. költészet stb. stb.

[109] 'The *Boris Godunov*-Problem', *Studia Slavica Savariensia* (1994/2.), pp. 186–192.

[110] Kierkegaard, S.: *A közvetlen erotikus stádiumok avagy A zenei erotikus.* = *Vagy-vagy.* Ford. Dani Tivadar. Budapest, Gondolat, 1978: pp. 61–176.

[111] *Melankólia*. Ld. az Irodalomjegyzéket.

[112] Kierkegaard szerint Don Giovanni ún. érzéki zsenialitása, tehát a figura zenei megtestesülése nem „gazdagítja" őt magát, mivel ez „mindig ugyanaz marad, nem bontakozik ki, hanem *szakadatlanul szinte egyetlen lélegzetvétellel tör elő.*" (*Vagy-vagy,* pp. 94–95.) „Minden nőben az egész nőiséget kívánja, és ebben van az az érzékileg idealizáló hatalom, mellyel egyszerre megszépíti és le is győzi zsákmányát. E gigantikus szenvedély visszfénye megszépíti és kibontakoztatja a megkívántat, mely felfokozott szépségében elpirul ennek visszfényétől. Ahogy a rajongó tüze csábító fénnyel világítja meg az illetékteleneket is, akik kapcsolatban állnak vele, éppígy dicsőít meg Don Juan is minden lányt egy sokkal mélyebb értelemben, mivel hozzájuk való viszonya lényegi." (ibid., p. 131.)

[113] Az a gyanú sejlik fel bennem, hogy egyrészt személyes életében maga Mozart is valamiképpen „így járhatott" (tehát felőrlődött), másrészről a *Don Giovanni* zenéjének különleges karaktere révén talán bepillantást nyerhetünk a zeneszerző alkotóműhelyébe. Ha elgondoljuk, hogy jóllehet nem ő választotta operatémának a Don Juan-legendát, hanem hűséges szövegkönyvírója, Lorenzo da Ponte irányította rá a figyelmét, a téma okvetlenül csábíthatta és delejezhette Mozartot, aki így testhezálló zenei szublimációnak vethette alá az őt övező és egyre fokozódó értetlenséget és elszigetelődést, amit ő szakmai kudarcként és végső soron egyéni frusztrációként élt meg. Lásd erről bővebben Norbert Elias közelmúltban megjelent posztumusz könyvét (*Mozart – egy zseni szociológiája*). Nem kizárható, hogy egyrészt amennyiben Don Giovanni figuráját (a többit is, természetesen) saját magából „tépte ki", úgy a belső gazdagságnak az a fajta tékozlása és pazarlása, ami és ahogyan Don Giovanni *zenei alakjából* folyamatosan, szünet nélkül árad (és persze nem csak ebből a figurából, és Mozartnak nem csak ebből a művéből), másrészt, figyelembe véve, hogy – különösen a Mozarthoz hasonló művészek esetében – az alkotási folyamat sok esetben az alkotóművész személyiségének, mondjuk így, valamiféle modellezése vagy leképezése, ezért elképzelhető, hogy Mozart érettkori zenéje, benne kiváltképp a *Don Giovanni,* gyakorlatilag felőrölte az alkotó személyiségét. A kör bezárult: a szerző saját teremtményének foglya lett, akárcsak valami újkori Pygmalion. *Büntetlenül* még egy Mozart sem csábíthat a maga érzéki (= zenei) zsenialitásával, hiszen az „mindig ugyanaz marad, nem bontakozik ki, hanem *szakadatlanul szinte egyetlen lélegzetvétellel tör elő.*"

[114] Jan Kott: 1970. („Királyok", pp. 7–70.)

[115] Ahogy a Don Giovanni-figura esetében is erről van szó.

[116] Dosztojevszkij első nagyregényének a hőse, Raszkolnyikov lesz majd az, aki miután a tökéletesen felépített, „érzéki Napóleon kontra tetvek" filozófiája tökéletesen csődöt mondott, mégis áttöri azt a korlátot, aminek az áttörésére itt említett praetextusai képtelenek voltak, ám erre a képességre ő csakis *a megváltás által* tesz szert. Ehhez azonban annak a felismerése szükséges, hogy ki kell lépnie a „végsőkig konzekvens machiavellizmus" paradigmájából. Ez más szóval azt jelenti, hogy fel kell adnia azt az illúzióját, miszerint a megoldás *egyedül őbenne* rejlik.

[117] Lotman 1987: p. 194.

[118] Ennek bővebb kifejtését ld. a *Széttartó zenedramaturgia a* Hovanscsiná*ban. Muszorgszkij zenei eszménye* c. fejezetben.

[119] Utóbb jönnek majd Krúdy utazó-kalandor hősei; közülük is a legparadigmatikusabb, természetesen, Szindbád, akinek az alakja gazdag konnotációkat hordoz az *Ezeregyéjszaka meséi*vel. Kierkegaardtól látszatra talán eltérően, aki amellett kardoskodik, hogy a *Don Juan*-témát képtelenség más formában, mint zenében feldolgozni, valójában buzgón egyetértve vele itt adok hangot azon érzésemnek, hogy a *Szindbád* c. elbeszélés-ciklusnak (vagy regénynek?), de alighanem az egész Krúdy-életműnek a legadekvátabb hordozóedénye a *zene,* aminek a megkomponálására persze csak egy Krúdy Gyula volt képes.

[120] Pálfi (1997): pp. 115–139.

[121] Szándékosan és nem pusztán „jobb híján" választottam ezeket a „magyartalan" (és valóban otrombán ható) szavakat, mivel a magyar nyelvben e célra egyszerűen nincsen ezeknél adekvátabb és expresszívebb kifejezés a költői mű általános sajátosságait jelölő görög eredetű műszóra, a *poétiká*ra, ami a „csinálni, készíteni" igére megy vissza.

[122] Pálfi: id. mű, pp. 115–139.Végeredményben a szüzsé szintjén; és ezzel megkezdődik a műfaj felszámolása, már magán Puskin életművén belül is.

[123] Ibid.

[124] *Virtual:* 'That is so in essence or effect, although not formally or actually' – *Oxford Illustrated Dictionary.* Oxford, OUP, 1975_2, Repr. ed. 1983_4, p. 943. (Az angol szó latin eredetije, a magyarul hagyományosan „erény"-nek fordított *virtus* mögött álló két szó, a „férfi, férfierő" jelentésű *vir* ill. az „erő, hatalom, befolyás" jelentésű *vis* hátterében lévő fogalom, az erő képzete minden homályt eloszlat az informatika cséplőgépének köszönhetően kificamodott szó valóságos jelentése körül.)

[125] Pálfi 1997: p. 137.

[126] Ibid. p. 123.

[127] Szórványosan, tehát nem a szüzséfejlődés legfőbb generátoraként, *mirabile dictu,* a belső drámának effajta manifesztációjával már az antik görög irodalomban is találkozunk, méghozzá a legelső fennmaradt irodalmi alkotásban, az *Ilias*ban, amikor az *Első ének*ben Akhilleus dühében és elkeseredésében már-már nekimegy Agamemnónnak, és valóságos miniatűr belső dráma viharzik benne:

szólt, mire fájdalom ébredt Péleiónban, a szíve
bundás melle alatt hányódott kétfele, vajjon
rántsa elő hamar éles kardját oldala mellől,
s szétvervén azokat, beledöfjön az Átreidészba,
vagy szűntesse haragját és csítítsa a lelkét.
Míg ezt hányta-vetette a lelkében s a szivében, stb.

Felidézhetjük még Sophoklés *Oidipus király* c. tragédiáját, ahol a konfliktus ugyancsak a hősön belül zajlik, bár a közönség szeme láttára: a színpadon.

[128] Pálfi, op. cit. p. 131.

[129] S. Dalton-Brown kismonográfiája (1997) az *Anyegin*ben találja meg Bahtyin művészetelméleti gondolkodásának két oldalát, a polifóniát és a karneválelméletet („carnival theory"). Dalton-Brown e könyvének az egyik legnagyobb hozadéka az, hogy a *Jevgenyij Anyegin*en mint konkrét műalkotáson igazolja az orosz történeti poétika műfajelméleti téren nyújtott teljesítményét (Veszelovszkij, Frejdenberg et al.), bár a neveket és magát az iskolát érdeme szerint nem hangsúlyozza kellőképpen. Dalton-Brown mindenesetre határozottan összekapcsolja a karneváli szemléletet a polifón regénnyel, mindkét koncepciót az *Anyegin*ig vezetve vissza. Ennek a felismerésnek hallatlan jelentősége lehet olyan „különös" és „furcsa" művek, mint pl. Mozart *Così fan tutte* c. vígoperája értelmezésénél, sőt alighanem a Mozart-vígopera egésze sem érthető meg a karneválelmélet és a polifónia egymásra vonatkoztatása nélkül. Tágabb értelemben ez egyébént mindenfajta komédiára vonatkozik, a Shakespeare-vígjátéktól a Mozart-vígoperáig.

[130] A *megcsinálni* szó szerepeltetése itt nem hanyagság vagy pongyolaság, hanem a *par excellence* költő Puskin attribútumaként van hivatott jelezni a ποιηής szóban, magából a lexémában rejlő, abból levezethető igazi, eredendő természetét.

[131] A ránk maradt tragikus corpus kevesebb mint három tucat teljes darabot tartalmaz. Ez három szerző életművének a források tanúsága szerint, durva becslés alapján mintegy 10 százaléka.

[132] Fodor Géza *Zene és dráma* c. könyvét (1974) lényegében ugyanerre a műfajgenezisre kihegyezett koncepcióra építi, amennyiben szerinte a 18. századi polgári dráma kérlelhetetlen logikával „szükségszerűen" saját folytatását a színpadi zenében találta meg. Ceterum censeo, vagy némiképp Marx Károly elhírhedt történelem-definícióját parafrazálva: az irodalom- és általában a művészetek története a műfajok története, amelyek viszont sohanem kész, tartalommal való megtöltésre váró statikus formák.

[133] Frejdenberg 1936.

[134] Görögül εἰκών „kép, arckép, képmás, szobor"; oroszul *икон* egyértelműbben „fatáblára festett szentkép".

[135] „Atematikus" persze abban az értelemben, hogy nem „programatikus"; zenei témája *de natura* minden fúgának van, de mondjuk „tavasz-fúga" vagy „pasztorál-fúga" a zeneirodalomban tudomásom szerint nem fordul elő.

[136] Л. П. Гроссман *Творчество Ф. М. Достоевского.* Издательство Академии Наук СССР, Москва 1959, стр. 341–342. Idézi Bahtyin (1976): pp. 79–80. Bahtyin kiemelései.

[137] És Bach-hoz. Véleményem szerint J. S. Bach az, aki Dosztojevszkij legközelebbi rokona a polifón művészet családfáján. Bach mellett pedig Shakespeare és Mozart azok, akik irodalom- ill- zenetörténeti praetextusként Dosztojevszkij előfutárainak tekinthetők. Ennek nem hogy

részletes bizonyítása, de még vázlatos vagy akár tézisszerű bemutatása is végtelenül parttalanná sodorná ezt a dolgozatot. Mindenesetre remélem – és ez feltett szándékom, sőt régi tervem –, a megfelelő fórumon a kellő részletességgel alkalmam nyílik majd ennek kifejtésére.

[138] Bahtyin (1976): pp. 64–65. Kiemelések tőlem – M.M.

[139] M.LDE, p. 64.

[140] Bahtyin, op. cit. pp. 70–71.

[141] *Poétikai* természetű *krisis* (a κρίνω görög igéből) ez: költésre, poétai munkára, költői döntéshelyzetbe kényszerítésről van szó.

[142] A „satira" eredeti írásmódja „satura" volt, és „bőségtálat", „mindenféle gyümölccsel telerakott tálat" jelentett. A *satira* jelentése: „vegyes tartalmú költemény", a római mimus rögtönzött párbeszédeiből eredő tréfás vers, drámai formában, ingerkedő és vidám párversek füzére, mely később *satira Menippea* néven újra divatba jött. Más értelmezés szerint a drámai forma elhagyásával hexameterben írt gúnyirat, „szatíra".

[143] *Poétika IX.* A történetírás és a költészet elkülönítéséről ld. a *A történelem és a politikai éthosz Puskin színpadán: drámaíró vagy történész?* c. fejezetet.

[144] Dalton-Brown 1997

[145] Ilyen „határátlépésket" és faldöntögetéseket mutattak és mutatnak pl. a második világháború utáni képzőművészeti fejlődés egyes állomásai és mozzanatai, gondolok itt pl. a neo-avantgarde vagy a pop-art területén megjelenő próbálkozásokra.

[146] Vö. Karinthy Frigyes kaján szójátékát, mely mögött (mint Karinthy legtöbb nyelvi poénja mögött) mintha egy mélyebb, „komolyabb" igazság tárulna föl. Karinthy tehát analitikusra veszi a figurát, és így bontja fel az „irodalom" szót: *iroda-lom.* És vajon nincs-e egy kicsit igaza, amikor az irodalmat, amelynek ő is művelője, nem kis öniróniával a *lom*tárba utalja? Vagy Kosztolányi Dezső az (ön)ironikus játékon túl vajon nem tapint-e rá valami mély igazságra *Az olvasó* c. írásával, melynek könyvmoly hőse, aki a lexikontól a japán szótárig minden könyvet elolvasott, végül a könyvespolcról lezúduló könyvlavina alatt leli halálát?

[147] Белинский 1950.

[148] M.LDE, pp. 336–350 („A *Borisz* kritikai visszahangja')

[149] Péter Rózsa: *Játék a végtelennel.* Tankönyvkiadó, Bp. 1969: p. 9. Kurzív kiemelés tőlem – M.M.

[150] Az ebben a fejezetben és a kötetben másutt is előforduló heideggeri kifejezések bővebb magyarázatát lásd: Heidegger: *Lét és idő,* Bp. 1989: pp. 691–747 („Jellegzetes heideggeri terminusok előfordulásai a szövegben"), ill. Uő: *Bevezetés a metafizikába* 1995: *Jegyzetek és szövegek M. H. Bevezetés a Metafizikába c. művéhez,* pp. 16–26 („Alapvető szavak").

[151] Pálfi, op. cit., pp. 115–139; pp. 194–196 (127. jegyzet).

[152] Nem egészen így a *Borisz Godunov*val, amint arra Cézár Cui is rámutat a Kondratyjev főrendező javára 1873. február 5-én rendezett jutalomjáték keretében bemutatott *Borisz*-jelenetek előadásáról pár nappal később megjelent, egyébként igen elismerő hangvételű kritikájá-

ban: „A jezsuita szólamában túl sűrű a szöveg, ezért kevéssé érthető, s a gyors szövegmondás gyengíti a hang intenzitását.. A *Borisz*t okvetlenül sz$övegkönyvvel a kézben kell hallgatni." Idézi: M.LDE, 272.

[153] Odysseustól Hamleten át Josef Švejkig, Don Quijotén, Miskin hercegen, a *Borisz Godunov* Jurovigyijén át rendkívül széles a skála. Az egyszerre „idétlen" és zseniális Puskin művészetében, akit az uralkodó egy vele folytatott négyszemközti beszélgetést követően „Oroszország legokosabb emberének" nyilvánított, de aki határtalanul idétlen, sőt meggondolatlan viselkedésre is képes volt, e különös kettősségnek mint művészi fogás alkalmazása a főhős létmentő tulajdonságaként belülről, a költő személyiségének a mélyéről kell hogy fakadjon. Ld. Jurij Lotman életrajzi monográfiáját: Lotman 1987.

[154] A χδών [föld], χδόνιος [föld alatti] szavak görög szövegekkel és mitológai példákkal illusztrált magyarázatát ld. később, a *Hovanscsina* rejtélyes nőalakja, Márfa elemzéséhez fűzött jegyzetben.

[155] Ld. még a halállal való motivikus kapcsolódásokat a *Ночь – Сад – Фонтан* jelenetben: részint Marina és „jegyben járása" a halállal, részint a „самозванство" *de genere* kötődése a halál-tematikához. Éppenséggel aligha véletlen, hogy ebben a jelenetben Otrepjevet már Samozvanecként szerepelteti a költő, ezzel is egyértelműsítve az alak szoros, bár sehol sem explicitté tett kapcsolatát a halállal (ld. a vonatk. fejezeteket).

[156] Vö. az emberi megismerés két területének, a „történetírásnak" és a „költészetnek" határozott és kategorikus szétválasztását Aristotelés *Poétikájá*ban (IX. fej.). Lásd még *Költészet* vagy *történet-írás? A történelem és a politikai éthosz Puskin színpadán* c. fejezetet, illetőleg az ISSEI 2000 konferencián tartott előadásomat (ld. az Irodalomjegyzéket).

[157] Jan Kott 1970: pp. 7–67.

[158] Cézár Cui ugyanezt a töredezettséget, elnagyoltságot, széteső kompozíciót rója fel az opera szövegkönyvének. Ha figyelmesen végigolvassuk a kritikát, feltűnik, hogy Cui kifogásai lényegében Puskinnak.szólnak, meglehet, talán nem jól címezve (M.LDE, p. 354.). Ld. erről még alább, ugyanebben a fejezetben.

[159] Rendkívül érdekes kérdés, már csak Puskin költői attitűdje és habitusa „megfejtésének" a szempontjából is (és minden bizonnyal a Puskin-kutatás számára is sok tanulsággal járna) Mozart zenéjének ebből a szempontból történő, a zeneszerzőnek a keresztény hagyománnyal és létszemlélettel ápolt viszonyának a vizsgálata.

[160] *Szökőkút, megvillant, susogás, csend, (csalfa) hold, szellő neszezett:* ezek mind szentimentalista klisék, melyek felidézik a (gyakran viszonzatlan) szerelem témáját a romantikus költészetben. Ld. W. Schmid felbecsülhetetlen értékű elemzéseit Puskin *Belkin-elbeszélései*ről (Шмид 1994). Schmid a szöveg alapos vizsgálatán keresztül bemutatja, hogyan játszik Puskin a szentimentalizmussal, és hogyan építi be azt „prózaköltészetébe".

[161] Az idézet utolsó két sora direkt célzás a kocsmajelenet végére, amikor Grigorijra kis híján „örök szabadságvesztés várt".

[162] Muszorgszkij abban is a Puskin kitaposta ösvényt látszik követni, hogy ő is elvágja Marina és a trónkövetelő szerelmi szálát. Ő természetesen nem a szó, hanem a zene eszközeivel teszi ezt: egy édeskés dallamot alkalmaz, hogy érzékeltesse a Mnyisek-lány és a trónkövetelő „szerelmének" őszintétlenségét. Ez tökéletesen illik a szituációhoz: hogyan *mímeli* Marina és a trónkövetelő az igaz szerelmet.
[163] Még akkor is, ha a trónkövetelő a maga részéről esetleg *valóban* szerelmes (mint pl. Jurij Mann szerint: Mann 1999), hiszen ő is csak egy fogaskerék ebben a gépezetben (ahogy ezt ő maga felismeri és meg is fogalmazza majd Marinának).
[164] Fél évszázaddal később Muszorgszkijnál majd újra megjelenik a „слава *белому* лебедю" [dicsőség a *fehér* hattyúnak] témája a *Hovanscsiná*ban, vagy Hruscsov bojár kigúnyolása a *Borisz Godunov* végén (ugyanazzal a konnotációjú dallal – *tisztaság, fehérség*, etc. – gúnyolják az elfogott bojárt, mint amivel egykor Boriszt dicsőítették a koronázás után; itt is: *слава*, mint a *Hovanscsiná*ban: hogyan válik a magasztalás, dicsőítés itt a feldühödött nép, a „csavargók" kezében, amott Saklovitij kezében – végső soron a művész-démiurgosz kezében – iróniává).
[165] A trónkövetelő a „hamarosan jön" közlés után így folytatja: „Félősnek én, úgy látszik, nem születtem"; ezzel a trónkövetelő várakozásához a félénkség társul.
[166] Ez utóbbi mellékmondat egyértelmű célzás a politikai játszma motívumára, míg *сражаться с Годуновым* világos utalás a *Borisz Godunov* cselekményének fő témájára, a két trónkövetelő, Borisz és Griska Otrepjev közötti drámai összeütközésre.
[167] Németh László a *мочи нет* kifejezést így adja vissza: „hogy kifúltam". Ez az értelmezés is a „kifulladás" mellett teszi le a voksát.
[168] Az európai irodalom egyik legismertebb példája arra, hogy egy költői szöveg kizárólag igékből áll, Catullus híres disztichonja: Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris. / Nescio, sed fieri sentio et excrucior. [Gyűlölök és szeretek. Kérded tán, mért teszem én ezt. / Nem tudom, érzem csak: szerteszakít ez a kín. -- Devecseri Gábor ford.] Lehetséges, hogy Puskin agyában ez a költemény bujkált, amikor a szóban forgó két sort költötte. Egyvalami szinte biztosra vehető, hogy költőnk jól ismerte Catullus rövid versét, hiszen kiválóan tájékozott volt a római irodalomban (valósággal szerelmes volt pl. Ovidius költészetébe, különösen a száműzetésben keletkezett versekbe: imádta pl. a *Tristiá*t).
[169] Gondoljunk csak arra, hogy Shakespeare nagy tragédiáiban mennyire összefonódik hatalom és a szerelmi szenvedély (pl. az *Antonius és Kleopatra, Othello, III. Richárd,* vagy akár a *Hamlet*), és Mozart *Don Giovanni* c. operája is legalább annyira, ha nem nagyobb mértékben szól a hatalomról magáról mint a szerelem témájáról (valójában a két aspektus egymástól aligha választható ketté).
[170] Sujszkij így folytatja: „egy Bitorló tűnt fel Krakkó várában." A szökőkút-jelenetben Lengyelországban vagyunk, így ez a célzás a helyszínre csak erősbíti a kapcsolatot utóbbi és a Sujszkij–Borisz párharc között.
[171] Amikor Borisz arra kéri Sujszkijt, hogy attól függően, minek volt ott tanúja Uglicsban,

erősítse meg vagy cáfolja, hogy a kisfiú holtteste Dimitrij Ivanovicsé, valójában ellenőrizni kívánja, hogy megtörtént-e a gyilkosság.

[172] *Злая казнь:* a cárevics valóban „kegyetlen kivégzéssel" halt meg.

[173] A dráma cselekményéhez való hűség talán azt kívánja meg, hogy *ő tette magát a Rettegett fiává és nevezte magát Dimitrijnek,* mivel a trónkövetelés zseniális ötlete az ő agyából pattant ki; mégis, az ihletet ehhez az ötlethez Rettenetes Iván adta, amit a darab folyamán Puskin is sugall.

[174] Csak a „szellemiséggel" – de nem a „végrehajtással". Ld. az előző három fejezetet.

[175] Talán ezzel játszik Puskin, amikor az erdőben az elvesztett ütközet után a trónkövetelő döglődő lovát siratja, majd elalszik. Mindkét „lépés" a szerelmi bódulat holdudvarába tartozik. Édes szendergése mélységesen rokon szerelmi ábrándozásával: nagyszabású katonai-politikai vállalkozásába beemeli e különös szerelmi ügy konnotációit. „Gondtalan ő, mint együgyű gyerek; / A Gondviselés persze őrzi őt." Puskin, a bojár szavai a trónkövetelő egy igen lényeges vonására világítanak rá: gondtalan álma, akárcsak előzőleg a szerelme az, ami megvédelmezi, azaz pajzzsal látja el az őt fenyegető veszélyek közepette. Ez az „együgyűség" majd *A kapitány lánya* c. elbeszélésben Grinyov figurájában tér vissza; ott a hőst, valahányszor kritikus helyzetbe kerül, szinte mindig a gyermetegség védőpajzsa menti meg. A trónkövetelőt együgyűsége viszi rá, hogy elárulja szerelmesének legféltettebb titkát, ami őt magát majdnem romlásba dönti – de csak *majdnem,* mert végül ez a meggondolatlansága segíti át a veszélyeken.

[176] A trónkövetelő „férfivá érésére" a szökőkútjelenetben került sor. Jan Kott, aki egyfajta „beavatási szertartással" magyarázza a Shakespeare *Macbeth*jében eluralkodó vérontás költői szükségességét, így ír: „A terrorista Csen Malraux *Az ember sorsa* c. regényében kimondja a XX. század derekán írt legijesztőbb mondatok egyikét: »*Az a férfi, aki soha nem ölt, szűz.*« Ez a mondat azt jelenti, hogy a gyilkolás megismerés, mint ahogyan megismerés a szerelmi aktus az Ószövetség szerint, s hogy a gyilkolás tapasztalata átadhatatlan, mint ahogy átadhatatlan a szerelmi aktus tapasztalata. De azt is jelenti ez a mondat, hogy *a gyilkosság véghezvitele megváltoztatja azt, aki ölt, hogy ettől a pillanattól kezdve másvalaki, és másmilyen számára a világ, amelyben él.* […] Macbeth nemcsak azért ölt, hogy király lehessen. Macbeth azért is ölt, hogy bizonyítsa önmagát. Választott a között a Macbeth közt, aki fél ölni, és a között, aki ölt. […] A gaztett emberi dolog. A gyilkosság emberi dolog. Mire képes az ember? Ez a nietzschei kérdés a *Macbeth*ben hangzik fel először. »Lady Macbeth: Hát félsz az lenni tettben s akaratban, / ami vágyban vagy?«" Kott 1970: p. 106.

[177] Megjegyzendő a Raszkolnyikov által az öregasszonynak adott „ál-zálogtárgy" sajátos ikonikus szemantikája: ez a fából készített, keresztre emlékeztető tárgy mintegy anticipálja a raszkolnyikovi redemptió-t, hiszen a krisztusi keresztfára emlékeztető „zálog" valóban az adott regényi időben hamarosan eljövendő keresztre feszítést (ti. az öregasszonyét), ill. a Raszkolnyikov tudatában minden bizonnyal felébredő megváltás elodázhatatlan szükségességét, amely éppen úgy egy teljes személyét érintő kálváriában ölt testet, mint az öregasszonyé.

[178] A kijevi Rusz megalakulása körüli harcok során némely ellenséges fejedelemnek volt szokása ivóserleget készíttetni a legyőzött ellenfél koponyájából.

[179] Ezért szűz istenség Artemis, a vadászat istennője: ő az, aki Iphigénia helyett szarvasünőt küld, ám annak „tisztának”, *érintetlennek* kell lennie, mert az áldozatot fogadó istent illeti az *érintés* elsősége. Hasonlóképpen az emberek házasságkötési szertartásához, ahol a menyasszonyi ruha fehérsége a tisztaságot, az érintetlenséget szimbolizálja: az addig érintetlen menyasszony legfőbb kincsét a férjének „tartogatja”, és a „régi világban” ezért volt sokkal kisebb ázsiója a megesett leánynak.

[180] Kulcsár Szabó Ernő: *(Fel)adott hagyomány? A keresztény művelődésszerkezet örökségének néhány kérdése 1944 utáni irodalmunkban* = K. Sz. E., op. cit. pp. 86–102.

[181] M.LDE, p. 354. Kiemelések tőlem – M. M.

[182] V. G. Belinszkij: *Borisz Godunov.* = V. G. B.: *Puskin. Tizedik tanulmány.* Bp. 1951. Kiemelés tőlem – M. M.

[183] A történeti áttekintés alapja Heller 1996.

[184] Ld. erről Muszorgszkij és Sztaszov levélváltásait a *Hovanscsina* születése körüli időszakban: Muszorgszkij: *Levelek, dokumentumok, emlékezések* (a továbbiakban M.LDE), 457–464.

[185] Bojti János: *Hovanscsina.* Muzsika, 1995., V. Bojti János és Fodor Géza két-két tanulmányát ld. a *Muzsika* hasábjain (1995. 11., 12., 1996. 1., 2.).

[186] Стасов, 1974–80. Idézi M.LDE, 241. Sztaszov „Életrajzi vázlatából” bőséges részleteket lehet olvasni M.LDE-ben. Ld. még magyarul: Sztaszov, 1952.

[187] A „hovanscsina” kifejezés – Muszorgszkij szerint – magától Nagy Pétertől származik, aki, midőn tudomást szerzett Hovanszkijék összeesküvéséről, megvetően csak ennyit szólt: „Hovanscsina!” [Hovanszkij-féle ügylet, hovanszkijizmus]. Az oroszban az ilyen képzésű szavak rendszerint pejoratív mellékértelemmel bírnak, mint pl. az *oblomovscsina* (Dobroljubov szóalkotása Goncsarov regényhősének a nevéből) vagy a *sztalinscsina.*

[188] „Az első önégetések az 1676–1683 közötti időszakban történtek a posekovszki járásban, a beloszelszkaja területen…: 1920 ember égett el. … I. Filippov tanúsága szerint Pomorjében egyidejűleg 1500 ember vált a lángok martalékává. Az önégetés egész Oroszországban elterjedt.” Ezeket az adatokat G. Bakajeva közli *„Хованщина” М. Мусоргского* c. könyvében (ld. az Irodalomjegyzéket).

[189] Nyikolaj Kosztomarov, a múlt század második felének nagy orosz történésze így összegzi a raszkol szociológiai következményét a 17. századi Oroszországban: „bátran mondhatjuk, hogy ebben az időben Nagy-Oroszország fele leszakadt az egyházról.” Н. И. Костомаров: *Русская история в жизнеописаниях главнейших деятелей. I–III. Господство дома Романовых до вступления на престол Екатерины II. (XVII столетие),* Санкт-Петербург, 1913. 166. Idézi: Mihail Heller: *Orosz történelem I.,* 241.

[190] A. Leroy-Beaulieu: *L’Empire des tsars et les Russes.* Paris, 1988. 1123. Idézi: Mihail Heller, hiv. mű, 236.

191 A dogmatikai vita tárgya a már említett két ujjal történő keresztvetésen túl volt még a nyolcágú kereszt használata a hatágú helyett vagy a szertartás közben a nap járásának megfelelő mozgás, melyeket Nyikon pátriárka nem fogadott el.

192 Az orosz *православие* a görög Ńrqodox…a szó [igazhitűség] tükörfordítása.

193 M. Heller, hiv. mű, 238–239.

194 Ibid., 245.

195 Az operában ez (és sok egyéb) egy kicsit másként – sűrítve – zajlik le: az öreg Hovanszkijnak Saklovitij adja át Szofja cárnő meghívását. (Az operából egyébként nem is derül ki egyértelműen, vajon Saklovitij csupán a saját szakállára „hívja-e meg" Hovanszkijt, vagy pedig valóban a cárnő meghívását tolmácsolja.) Majd, midőn teljes díszben indulni készül, az öreg herceget a háza küszöbén váratlanul leszúrják.

196 Péter a második, az 1689-es sztreleclázadás alkalmával (17 éves volt ekkor) a támadók elől az éjszaka közepén a Troica-kolostorba menekült.

197 M.LDE 246.

198 Rimszkij-Korszakov, i.m. 111.

199 Érdemes talán megjegyezni, hogy a *Borisz Godunov* operában is van egy olyan jelenet, amelyiknek a zenéje egy kultúrtörténeti érdekességnek köszönheti a létrejöttét. Ez az ún. órajelenet a II. felvonásból. Muszorgszkij ehhez az operájához is alapos történeti előtanulmányokat folytatott, s Puskin drámáján kívül Karamzinnak az orosz történelemről írott művét is behatóan studírozta, és ott arról olvasott, hogy „Borisz Godunov uralkodása idején különleges órákat szereltek fel a Kremlben, amelyekből minden óraütésnél előlépett egy figura".

200 „Szociológiai" poiésis az övé abban az értelemben, ahogy Norbert Elias definitíve megfogalmazza „a szociológia feladatait"(Elias 1999: p.15. .), amelyekhez „azoknak a sajátos kényszereknek a vizsgálatán és magyarázatán [túl], amelyeknek az emberek bizonyos empirikusan megfigyelhető társadalmakban és csoportokban, de általában a társadalomban ki vannak szolgáltatva, az is hozzátartozik, hogy az ilyen kényszerekről szóló beszédet és gondolkodást eloldja heteronóm példaképeitől, és a mágikus-mitikus vagy természettudományos képzetekre visszavezethető nyelvi és fogalmi képződmények helyett fokozatosan *olyanokat alakítson ki, amelyek jobban illeszkednek az egyének alkotta társadalmi alakzatok sajátosságaihoz.*" Kiemelés tőlem – M.M.

201 Rimszkij-Korszakov, i.m. 111–112., ill. 195. Kiemelés tőlem: M.M.

202 Nota bene: Kierkegaard *(Vagy-vagy, Első rész: A közvetlen erotikus stádiumok avagy A zenei-erotikus)* ugyanezekkel a szavakkal ítélkezik *A varázsfuvola* felett, amikor a valódi zenei fogantatást hiányolja benne.

203 Ez különösen a *Borisz Godunov* kapcsán szolgáltatott támadási felületet Muszorgszkij ellenfelei részéről. A *Borisz* elleni egyik legsúlyosabb kifogás az volt, hogy a zeneszerző „meghamisítja" a puskini szöveget, „megfosztván azt költői fenségétől" stb. A *Borisz Godunov* kritikai visszhangjából bő válogatás olvasható: M.LDE 336–350. Puskin „meghamisításáról" ld.

Alekszandr Famincin kritikáját (ibid. 346–350.). Találomra álljon itt egy gyöngyszem: „[…] felháborító az a durva és ízléstelen eljárás, hogy a szerző Puskin gyönyörűen muzsikáló verseit nyomorúságos rigmusokkal vegyíti […] A szövegkönyv összeállítója nem ismeri a művészi tapintatot, nem tiszteli a nagy költő alkotását, melyet szégyenletes operáció során orcátlanul, kontár kézzel meggyötört és tönkretett, s a librettista-zeneszerző Puskin versei mellett azokat a nyomorúságos foltokat is megzenésítette, melyekkel az operációt végző durva kéz az eredeti szöveg tátongó sebeit elfedte." Ibid. 346.

204 A *Hovanscsiná*ból idézett részleteket a saját fordításomban közlöm.

205 Rimszkij-Korszakov erről így tudósít: „A *Hovanscsina* igazi témáját és tervét egyikünk sem ismerte, és Muszorgszkij virágos, cikornyás és zilált nyelvezetű elbeszélései alapján nehéz volt róla tiszta képet alkotnunk." (Rimszkij-Korszakov: i.m., 112–113.)

206 Muszorgszkij levelezéséből és a kortársak visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy sokszor évek teltek el a zene megfogantatása és lejegyzése között. Szintén a kortársak feljegyzései révén van tudomásunk Muszorgszkijnak olyan műveiről, amelyeket különféle társas összejövetelek alkalmával maga a zeneszerző játszott el, de amelyekből egy taktus nem sok, annyi sem maradt ránk. Rimszkij-Korszakov pl. a következőket írja visszaemlékezéseiben:
„[A *Hovanscsiná*ban] az egyik kép a moszkvai német külvárosban játszódott volna le Emmával és apjával, a lelkésszel. Muszorgszkij a jelenet néhány mozartos stílusú(!) részletét is eljátszotta nekünk; azért komponált így, mert a történetet német kispolgári környezetbe helyezte." Rimszkij-Korszakov: i.m., 111.

207 1880. aug. 27/28. M.LDE p. 545., illetve 1880. aug. 22. M.LDE p. 543.

208 Ez esetben filológiai, méghozzá kiadásfilológiai, nem pedig befogadásesztétikai szempontból tekintve a „szerzői szándékra".

209 „A *Hovanscsina* finaléját Muszorgszkij nem írta meg", vélekedik Bojti J. az idézett Muszorgszkij-levélhez szőtt lábjegyzetében még 1997-ben is.

210 M.LDE, 543.

211 Kiem. tőlem – M.M. Figyelemreméltő a Bojti levelében általam kurzívval kiemelt mondat: a mű rekonstruktőre számára, aki a darabot (legalábbis Magyarországon) alighanem mindenkinél jobban ismeri, a *Hovanscsina* „kurtán-furcsán fejeződik be", s a mű végéről „valóban hiányzik egy darabka." A következő fejezetben érinteni fogom a *Borisz Godunov* opera sajátos befejezését, ami épp ilyen módon abrupt és lezáratlan, mint amilyennek Bojti a *Hovanscsiná*ét jellemzi, és ami a zeneirodalomban is meghonosítja a „nyitott mű poétikáját" (az én elnevezésemben „a nyitott lezártság poétikáját"). Bojti konjektúrája, amivel a *Hovanscsina* abrupt lezárulását a jelzett módon igazítja ki, inkább tanulsággal szolgál, sőt inspirálhat a további hozzászólásokra az ügyben, mintsem hogy vaskalapos pedantériával megkérdőjelezzük azon az alapon, hogy „Muszorgszkijnál ez nincs meg". Tekintettel arra, hogy bármely filológiai tevékenység, beleértve a szövegkritikát is, minden esetben interpretáció is, vagyis állásfoglalás, egy olyanfajta *lectio difficilior* megoldása, mint amilyen a kérdéses opera befejezésének fennmaradt

autográfja, valóban embert próbáló feladat elé állítja a szövegkiadót. „Bárki előtt szabad a pálya”, jelentette ki ugyanő pár évvel ezelőtt a *Muzsika* folyóirat hangzó mellékletében, amikor a *Hovanscsina* meghangszerelésének problémáiról beszélt a Rádióban.

[212] Magától értetődően bármiféle interpretáció alapjául – az „ős-*Borisz*on túl – csak a Muszorgszkij által átdolgozott variáns jöhet számításba. Természetesen az eredeti (szerzői) változatok egyes problematikusnak bizonyult – vagy csupán problematikussá kreált – zenei szöveghelyei jobb megvilágítása végett elő lehet (és elő is kell) venni az idegen kezek átdolgozásait, hiszen ezek tanulságai csak előmozdíthatják a – hangsúlyozom: csak filológiai értelemben, tehát a zenei szöveghagyomány vonatkozásában – eredeti szerzői intencióhoz való visszatérést vagy (a *Hovanscsina* esetében) az ahhoz való hozzáférést.

[213] Az autentikus szerzői változatot 1874-ben V. Besszel adta ki zongoraletét formájában Szentpétervárott. Ld. a *Kották jegyzéké*t.

[214] Caryl Emerson és Robert W. Oldani *Borisz Godunov*-monográfiájukban (Emerson–Oldani 1994) amellett érvelnek, hogy az opera átdolgozásában a zeneszerzőt valójában belső, művészi motivációk vezérelték, semmint külső késztetések (pl. az arra való törekvés, hogy az operát bármi áron színre vigyék stb.). Lényegében ezt az álláspontot képviseli Richard Taruskin is (Taruskin 1992). E kérdés eldöntésére magam itt nem vállalkozhatom. Taruskin érvelése (*Musorgsky versus Musorgsky. The Versions of Boris Godunov* = Taruskin 1992, pp. 201–289), miszerint Muszorgszkij az ominózus részleteket kizárólag zenedramaturgiai megfontolásokból húzta ki, helytállónak és megalapozottnak tűnik. Ellene talán az hozható fel (kész vagyok magamra venni a „szubjektív esztéticizmus” vádját), hogy az elhagyott részletek közül a legjelentősebb, a Vaszilij Blazsennij székesegyház előtt játszódó jelenet zenei és dramaturgiai szempontból oly remekbe szabott, oly egyedülálló Muszorgszkij egész életművében, hogy magam nehéz szívvel válnék tőle. Emerson és Oldani is ugyanezt az álláspontot képviselve szenvedéllyel érvelnek a „behemótra feldagasztott” és „túltelített” [supersaturated] *Borisz* ellen. Csakhogy az előadói gyakorlat mintha nem lenne hajlandó tudomást venni, sem a jelenben, sem a múltban, a szaktudomány érveiről – tudomásom szerint a mai napig nem létezik az operáról a „szerzői akaratot” maradéktalanul tükröző hangfelvétel.

[215] Az európai kultúra történetében akad példa a Muszorgszkijénál jóval kegyetlenebb szerzői akaratra (ld. pl. Vergilius esetét, aki halálos ágyán úgy rendelkezett, hogy égessék el főművét, az *Aeneis*t, vagy Franz Kafka végakaratát a *Fegyencgyarmaton* és néhány más elbeszélésen kívül az egész életmű megsemmisítéséről.)

[216] Az interpretációs sornak ez a *befejezése* értelemszerűen csak a műalkotáson <u>belül</u>re érvényesíthető. Ld. a következőkben.

[217] Itt nem a valóságos, hanem a műalkotásban megjelenő fiktív történelmet értve.

[218] „[…] az esztétikai tapasztalat […] nem egyszerűen a tárgyban való gyönyörködés egyirányú tevékenységében merül ki, hanem maga is a megértés kölcsönösségének, **a másban való önmegértésnek** (Jauß kifejezése: „das Sich–Verstehen im andern”. *Einleitung. Horizontstruk-*

tur und Dialogizität. = H. R. Jauß: *Ästetische Erfahrung und literarische Hermeneutik.* Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1984, p. 672. Magyarul ld. H. R. Jauß 1997: p. 287. Idézi Kulcsár Szabó Ernő: *A „befejezett" műalkotás – a befogadás illúziója és az olvasás retorikája között*, p. 26. ill. 21. sz. jegyz. = Kulcsár Szabó 1998: pp. 20–29.) vált a formájává. […] az önmagába zárt műalkotás identikus kiteljesítettsége – a befejezett formai tökéletesség értelmében – nem véletlenül vált elsődlegesen recepciótörténeti problémává." (K. Sz. E., ibid., pp. 26–27.) „A szerző számára saját esztétikai tevékenységének terméke soha nem lehet teljességgel befejezett; a befejezett mű sokkal inkább a befogadó illúziója, de saját szükségszerűen inadekvát interpretációjának kiindulópontja is […], ami a produktív megértés megint csak befejezhetetlen folyamatát vezeti be." (Jauß 1997: p. 291.) Megjegyzendő, hogy a fenti idézet eredetileg nem magától Jaußtól származik, hanem Paul Valéry a „nyitott műről" alkotott felfogásának az összefoglalása. Vö. ibid. Ehhez kapcsolódva szükségesnek tartom megjegyezni azt is, hogy a könyvemben itt kifejtett **„nyitott mű" koncepcióját,** amit Popper Leó, valamint vele egy időben, tőle függetlenül Paul Valéry is megfogalmazott, és amire *Ästetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* c. könyvének *Bevezetésé*ben („Horizontszerkezet és dialogicitás") Jauß is támaszkodik, az imént hivatkozott szerzőktől függetlenül magam dolgoztam ki, majd az elvet utóbb *a nyitott lezártság poétikájának* neveztem el. Ennek kifejtése a két Muszorgszkij-opera közötti genealógiai kapcsolat feltárása keretében 1999-ben megjelent könyvemnek *A politikai hatalom és a hagyomány kanonizációja: Muszorgszkij írástudói* c. fejezetében (Mezősi 1999: pp. 157–162.) olvasható, 2000 augusztusában pedig a norvégiai Bergenben rendezett ISSEI-konferencián tartottam előadást a témáról.

219 „Az elnevezés vulgáris, de találó" – így kommentálta a „forradalmi jelenet" megjelölést Papp Márta a 80-as években tartott egyik rádióelőadásában.

220 Az igazat megvallva, sohasem volt számomra világos, hogy Rimszkij-Korszakovnak miért húzta ki az operából ezt a számot, hiszen az így előállt harmadik felvonás e nélkül a drámai (és zenei) csúcspont nélkül jóval nehezebben értelmezhető, sőt mintha hiányos lenne így. Arról nem is szólva, hogy a száműzött zenei anyag önmagában is oly ragyogó, hogy kár elhagyni.

221 Ez az erő – de nem az erőszak – zenei képe. Tisztában vagyok azzal, hogy ez így nem hangzik tudományosan vagy egzaktul, de a tudomány vagy az egzakt leírás is csupán valaminek a leképezése, e valaminek különféle formulák Prokrusztész-ágyába helyezése. Ez a valami pedig ezen az úton nem meríthető ki, tehát nem ragadható meg százszázalékos biztonsággal anélkül, hogy valamennyi része el ne illanjon a kezünk közül.

222 „Нет нам препонушки" [nincs előttünk akadály] – éneklik a sztrelecek, amikor a feljelentés-jelenetben áthaladnak a színen.

223 Tarkovszkijnak erről a *Borisz Godunov*-intrepretációról, mely eredetileg a londoni Covent Garden Opera számára készült, majd átkerült a leningrádi-szentpétervári Mariinszkij-Színházba, VHS- ill. DVD-felvétel is készült (ld. a *Diszko- és kinematográfiá*-t).

224 Oroszországban a szent félkegyelműk, orosz szóval *юродивые,* Isten oltalma alatt álltak és

sérthetetlenek voltak. A hagyomány szerint, amelyről Karamzin nagyszabású történeti munkájában tudósít, még Rettenetes Iván sem merte bántani Vaszilij Blazsennijt, akinek állítólag az a sajátos kiváltság és előjog adatott meg, hogy büntetlenül felróhatta a cárnak gonosztetteit. (Карамзин 1993 X, 4., 309. Karamzin egyébként lábjegyzetben megjegyzi, hogy az „Áldott Vaszilij" „nem érte meg Iván cár zsarnokságának szörnyű korát.") A moszkvai Vörös-téren álló Vaszilij Blazsennij-székesegyház, mely előtt a *Borisz Godunov* szóban forgó jelenete játszódik, Rettenetes Iván e юродивый-kortársáról kapta a nevét.

[225] «Старый соловчанин Дмитрий Петрович Витковский [...] уже с отнятой речью [...] смог прочесть лишь несколько глав и убедиться, что *обо всем будет рассказано.*» Александр Солженицын: *Архипелаг ГУЛаг,* т. 1., стр. 9. Москва: Центр «Новый Мир» 1990. [„A szolovecki láger veteránja, Dmitrij Petrovics Vitkovszkij ... már nem tudott beszélni, de elolvasott néhány készre írt fejezetet, s meggyőződhetett arról, hogy *semmi nem marad elmondatlan.*" Ford. Szente Imre]

[226] Végül is nincsen semmi megmagyarázhatatlan abban a már többször említett paradoxonban, hogy Muszorgszkij legelső és legértőbb csodálója épp a legádázabb ellenfele, a zenekritikus La Roche volt, aki valósággal hasra esett a *Borisz* nagysága előtt (helyesebben: megpróbálja elhitetni olvasóival, hogy hasra azért nem esett...). Az ebben a fejezetben elemzett jelenetet ugyan maga Muszorgszkij húzta ki az operából, de hát akkor is... Sőt, annál inkább. Mindenesetre figyelemreméltó, hogy aminek a hiányát Muszorgszkij halála után jó százhúsz évvel még mindig a szemére vetik, vagyis állítólagos technikai hiányosságait a zeneszerzés és különösképpen a hangszerelés terén, azt éppen a korabeli orosz zenekritikusok legképzettebbje, Herman La Roche volt kénytelen, nollé-vellé elismerni, még Muszorgszkij életében.

[227] Vagyis bármennyire is elterjedt a „faragatlan és képzetlen őstehetség" képe Muszorgszkijjal kapcsolatban (ha vele kapcsolatban egyébként bármi is „elterjedt" lenne ma, hisz nem éppen – a szó pozitív értelmében – *vulgáris,* azaz „mindennapi, a népnek [jól] ismert" zene az övé), Karinthy Frigyes Szabolcska Mihály ellen költött, meglehet, kissé rosszmájú, bár az adott esetben nem igaz[ság]talan invektívájában foglaltakkal ellentétben Modeszt Muszorgszkij nem „legelő kicsiny birkáktól tanulta" a zeneszerzést. Muszorgszkijnak egyébként – erről mind fennmaradt levelei, mind a kortársi beszámolók egyként tanúskodnak – igen cikornyás beszédstílusa volt. Ennek megfelelően ha valakire, őrá kevéssé illik az „egyszerűségnek" ez a szabolcska mihályi értelmezése: „Nem hivalgó, cifra páva / Nem modern az én szivem. / Egyszerűség lakik benne / Mosolyogva szeliden. Egyszerü, de tiszta nóták / Amiket én dalolok – / Mert a szivem sugja őket, / Nem is olyan nagy dolog. [...] Egyszerü és tiszta nóta / Gólyafészek, háztető – / nincsen benne semmi, ámde / az legalább érthető. / A jó isten egyszerünek / Alkotta az eszemet. / Nincsen abban nagy modernség / Csak szelidség, szeretet" stb.

Az Egység, az egyszerűség, vagy csak az *EGY* Hamvas Béla Hermés Triszmegisztosz kommentárjának is a középpontjában áll, és az első újplatonikus filozófus, Plótinos is Ős-Egynek nevezte a világszellemet.

[228] A πανηγυρικός szó a görög nyelvben „népgyűlés elé tartozót" jelentett, főnevesült formában pedig „ünnepi gyűlésen elhangzott beszédet" jelölt az ókori Görögországban. *Πανηγυρικός* a címe Iszokratész egyik ünnepi beszédének, amelyben a szónok Athént dicsőíti és az athénieket a perzsák elleni harcra buzdítja. Mivel a panégürikoszok többnyire dicsőítő és magasztaló jellegűek voltak, a panégürikosz (lat. panegyricus) megjelölést a dicsőítő beszédekre és költeményekre alkalmazták. A *Borisz Godunov* és a *Hovanscsina* panegyricusai valóban a „népgyűlés elé tartoznak", sőt *harcra is buzdítják az egybegyült népet…*

[229] Magától értetődően úgy, ahogy az a történelmi zenedrámákon „átjön"; a direkt, episztoláris megfogalmazások csupán az értelmező aktus másodlagos segítőiként vehetők számításba. Ellenkező esetben elkerülhetetlen, hogy az interpretáció az ideológia foglya legyen, ahogyan ez pl. a szovjet korszakban történt. A szórványosan előforduló kivételek közé tartozik pl. E. Fridnek a *Hovanscsina* és a történelem kapcsolatáról írt remekbe szabott monográfiája (ld. az Irodalomjegyzéket).

[230] Az utóbbi években külföldön több monografikus igényű munka jelent meg e tárgyban: R. Taruskin 1992, C. Emerson–W. Oldani 1994 és D. Brown 2002.

[231] Aki viszont éppen a Muszorgszkijéhoz hasonló interpretációs és kanonizációs eredetű idioszinkráziájának – valójában páratlan hermeneutikai gazdagságának – köszönheti az iránta tanúsított rendkívüli érdeklődést, de a hányatott utóéletet is.

[232] Nagylélegzetű tanulmányt szentelt ennek a kérdésnek a huszadik század nagy orosz „hermeneutikus-polihisztora", Alekszej Loszev (Лосев, A. 1995), akinek szerteágazó munkássága felöleli az ókortudománytól kezdve a zenetudományon át a poétikát és a filozófiát.

[233] Bahtyin 2001: 9–61. Bahtyin így írja le ezt a fajta interpretációs vakvágányt: „Sem a hősökkel való átszellemült együttfilozofálás, sem a külső, elfogulatlan pszichológiai vagy pszichopatológiai elemzés nem alkalmas arra, hogy eljusson Dosztojevszkij műveinek igazi művészi architektonikájáig. […] a voltaképpeni művészi problémákat [ez] a módszer megkerüli, vagy csak véletlenszerűen és felületesen tárgyalja. A művek átmonologizálása filozófiává a Dosztojevszkij-szakirodalom legszélesebbre taposott útja. […] Arra irányuló igyekezetük, hogy a Dosztojevszkij által ábrázolt sokféle tudatot valamilyen egységes világnézet monologikus rendszerébe gyömöszöljék bele, arra késztette őket, hogy vagy antinomikus, vagy dialektikus konstrukciókat vegyenek igénybe. […] Ezzel az egymástól élesen elváló tudatok kölcsönhatását olyan eszmék, gondolatok, álláspontok kölcsönviszonyával cserélték föl, amelyek teljes egészükben egyetlen tudatban helyezkednek el." Uo., 14.

[234] A Viktor Sklovszkij bevezette poétikai műszóról, a «прием»ról van szó.

[235] Talán pontosabb, árnyaltabb lenne Muszorgszkij esetében a „*poétikus* irónia" kifejezést alkalmazni, mivel ez a jelző, mint a „megcsinálásra" utaló terminus, tágabb értelmű, mint a magyar fordítása (lévén Muszorgszkij zeneszerző és nem *költő*).

[236] Hovanszkijnak kortársai adták ezt a gúnynevet.

[237] Az „iróniára" von. lásd a Puskin költői iróniáját tárgyaló két fejezetet az *Első rész*ben (*Köl-*

tészet vagy történet-írás? ill. *Hyperbaton és irónia*). Hangsúlyozni kell, hogy Puskinnál és Muszorgszkijnál egyaránt a már a görög drámairodalomból ismert ún. „drámai" vagy „tragikus" iróniáról van szó, és nem az adott figura valamiféle „kigúnyolásáról" a költő ill. a zeneszerző részéről.

[238] Zeneileg ez alapozza meg Hovanszkij és a sztrelecek kapcsolatát: a herceg a sztrelecekre *alapozza* hatalmát; abban a pillanatban, ahogy ezt a fundamentumot kihúzzák alóla, az ő hatalmi pozíciója is alapjaiban rendül meg.

[239] Ld. a Márfa és a „hercegek vitája" c. fejezetet.

[240] Hovanszkij „nagy munkája" egy pillanatra előhívja az első sztrelecet a felvonás elejéről: „вчера *немало потрудились*".

[241] Ez ugyancsak a puskini iskola nyoma lehet: a brutalitás és a kéjsóvárság összekapcsolódása egy prominens politikai figura esetében. Ld. Puskinnál a haldokló Borisz intelmeit a fiához és az erről szóló elemzéseimet: Mezősi M.: 'Divine judgement…', *Studia Slavica Savariensia* (1996/1–2), ill. jelen dolgozat *Beavatás és sebezhetetlenség: a szakrális, a profán éés a deszakralizáció hármasútján* c. fejezetét.

[242] Arról, hogy az óhitűek feje valaha herceg volt és a hercegi címet felcserélte a vallási vezető fekete öltözékével, sajnos csak a kottából szerezhetünk tudomást, mivel a hercegek vitája még a viszonylag legteljesebb zenei anyagot tartalmazó lemezfelvételeken is alapos húzás áldozatává vált. (Az egykori Kirov- [ma Mariinszkij-] Színház előadásáról készült VHS- ill. DVD-felvételek többet tartalmaznak a hercegek vitájából, továbbá Golicin és a lutheránus lelkipásztor jelenete is látható-hallható rajta. Ld. A Diszko- és kinematográfiá-t a kötet végén.)

[243] Ld. a *Hyperbaton és irónia. A tanítványtól a trónkövetelőig* c. fejezetet a könyv I. részében.

[244] *Колдовка*-nak, varázslónak Varszonofjev nevezi Márfát; mint a fentiekből kiderült, ez valójában Golicin jellemzése Márfáról, amit Muszorgszkij a herceggel Varszonofjev szájába adat, mint ahogy az egész Golicin–Varszonofjev jelenet visszájára fordul és visszaüt Golicinra, mert leleplezi a hercegben a babonahívőt. Amikor tehát Varszonofjev helyesbíti elszólását, valójában a herceget hazudtolja meg; hasonlóképpen Varszonofjev „nyelvbotlásában" ténylegesen Golicin szól hozzánk.

[245] Muszorgszkij levele Sztaszovhoz 1873. augusztus 6-án. M.LDE, 307.

[246] A mesztnyicsesztvo a származás alapján történő kinevezések rendszere volt Oroszországban a 15–17. században.

[247] Értsd: a hangsúly hátulról számítva a harmadik szótagon van. A „harmadéles" terminust a görög grammatikából kölcsönöztem. Az ógörög nyelvben zenei hangsúly volt; ez azt jelentette, hogy a „hangsúlyos", azaz nyomatékkal kimondott szótagot magasabb hangon ejtették, és ezt jelölték „éles hangsúllyal".

[248] Az antik költészetben általában véve nem volt szokás a sor végén rímeltetni a verset, nagyon gyakran alkalmaztak viszont belső rímeket. Híres példa a belső rímre – méghozzá a többszörös belső rímre – az *Íliász* hajókatalógusa jól ismert invokációjának első két sora (II 484–485.):

„Espete nün moi Mús**ai** ‚Olümpia dómat' ekhu**sai**,
Hümeis gar thea **este,** par**este** te is**te** te panta
[S most, Múzsák, ti besz**éltek**: olümposzi bérceken **éltek**,
istennők vagy**tok**, s mindent jól látva ti tud**tok.**
Devecseri Gábor ford.]

[249] A szövegkönyvben *утопшие* áll, a partitúrában *усопшие.*

[250] Szándékosan fordítom Muszorgszkij szövegét ezzel a szórenddel (az eredetihez való következetes hűség oltárán feláldozva a jó magyarságot), hogy az ige, ill. igenév által jelölt cselekvések sorrendjének meghagyásával érzékeltessem: *előbb* el volt zárva a herceg sorsának a titka, ami *ezután* tárul fel.

[251] A moduláció az egyik hangnemből a másikba irányuló sima és észrevétlen átmenet a dúr-moll hangrendszerben. A „moduláció" terminus eredetileg ennek a bizonyos átmenetnek a leírására szolgál; a hivatkozott példa esetében azonban – mint Muszorgszkijnál oly gyakran – ez az átmenet sem nem sima, sem nem észrevétlen, azaz tulajdonképpen nincs is ilyen „átmenet" a két hangnem között (tehát az esz-dúrból az asz-mollba), hanem a váltás hirtelen, a Muszorgszkij előtti zeneelmélet szerint szokatlanul és „szabálytalanul", előkészítés nélkül zajlik le. A klasszikus összhangzattan szabályai szerint ez tehát nem nevezhető minden további nélkül modulációnak.

[252] Gyanítható, hogy Muszorgszkijnak legalábbis eszébe jutott itt Puskin *Borisz Godunov*jából Sujszkij jelenete Vorotinszkijjel és Grigorij jellemzése Pimenről. Ld. erről a *Hyperbaton és irónia. A tanítványtól a trónkövetelőig* c. fejezetet az *Első rész*ből.

[253] A retorikában az exordium a szónoki beszéd első, bevezető része.

[254] Az angolszász politikai szaknyelvben a *one-issue party* az a politikai párt, amelynek egész működése egyetlen politikai ügyre irányul, ill. mindent ezen ügy képviseletére tesz fel.

[255] Marcus Porcius Cato, valahányszor felállt a római szenátusban, minden beszédét ezzel a mondattal zárta: „Ceterum censeo Carthaginem esse delendam", azaz: „Egyébként az a véleményem, hogy Karthágót el kell pusztítani."

[256] Homéros: *Odysseia,* XXII 411–416. Ford. Devecseri Gábor.

[257] Odysseusnak ez az eszmefuttatása az „isteni sorsról" és a megölt kérők „sok gaztettéről" éppen azért követi az „elhullt férfiakat" emlegető verssort, mert ez utóbbi a kérők leölésének az aktusára utal, s Homéros így a „férfiak elhullását" a legfőbb „kegyeletlenséggel": a „dicsekvéssel" hozza kapcsolatba. Miközben Odysseus ezeket a sorokat a dajkájához intézi, az olvasó számára retrospektíve összekapcsolódik a hős intelme a kérők sorsával. Egyszersmind az *Odysseia* I. énekének 7. sorára is visszautal bennünket, ahol ugyancsak „ostoba vétkeikért lakoltak a társak", s ez az egész eposzon átívelő visszautalás különös jelentőségűvé avatja a XXII. ének idézett helyét, mivel a főhős és a sors sajátos viszonyára vet fényt. A *Hovanscsina* és a homérosi költemény e helye közötti analógiával persze *nem* annak „bizonyítása" (vagy akár csak sugalmazása) a célom, hogy a drámai iróniának ezt az alkalmazását Muszorgszkij „Ho-

mérostól vette át". Muszorgszkij egy 1872. október 18-án kelt levelében a „durva Homérost" a „finom Shakespeare-rel" együtt „a költészet két kolosszusának" nevezi ugyan (MLDE 261.), ám a zeneszerző levelezésében ez a Homérosra tett egyetlenegy utalás aligha jelent valamit is az esetleges (direkt) átvétel szempontjából. Az analógia szemléltetésével mindössze a tragikus irónia jelentőségére kívánok rámutatni a Muszorszkij-operában..

[258] Még azelőtt, hogy Saklovitij, a vizsgálatot elrendelő Péter cár kifejezésével élve, megnevezte volna az összeesküvést („– А что сказал царь Петр? – Обозвал *хованщиной* и велел сыскать" [– És mit mondott Péter cár? – *Hovanscsinának* nevezte és vizsgálatot rendelt el.] – kiem. tőlem: M. M.), hiszen az első felvonás történéseiből és utalásaiból világossá kellett válnia a sztreleclázadás igazi természetének éppúgy, mint ahogy az első két felvonásban Muszorgszkij félreérthetetlenül tudtunkra adta a Hovanszkij-klánnak a „régi Oroszországhoz" fűződő sajátos viszonya mélyén húzódó hatalmi aspirációinak a valódi mibenlétét.

[259] M.LDE, 306. Ez a levél, amelyet Muszorgszkij 1873. augusztus 6-án írt Sztaszovnak, bepillantást enged a zeneszerző alkotóműhelyébe. A levél második, nagyobbik része a zeneszerző tudatában éppen formálódó *Hovanscsina* II. felvonásának a kontúrjait rajzolja meg és sajátos fényt vet Muszorgszkij boszorkánykonyhájára: valósággal a szemünk előtt ölt végső alakot a felvonás zenei anyaga. Muszorgszkij a Golicin–Márfa jelenetre pl. két változatot is felhoz, s érdekes módon az operában végül is szereplő változatot említi másodjára, majd pedig vázlatosan ismerteti a felvonás hátralévő részét. Ez arról tanúskodik, hogy zeneszerzőnk valószínűleg e levél megírása közben vagy akörül vethette el az első variációt és dönthetett a másik felől. Muszorgszkij levelezése – különösen az egyes művek komponálása idején írt levelek – olykor az alkotás legfeszültebb pillanatait örökítik meg, hiszen a hivatkozott levél befejező részében a zeneszerző készülő (de még le nem jegyzett) második felvonásának vázlatos – és tegyük hozzá: az elkészült műre vonatkozóan is teljességgel helytálló – elemzését adja.

[260] M.LDE 307.

[261] Golicin olyannyira nem számít Márfa megjelenésére, hogy valósággal megijed és hátrahőköl, amikor megpillantja a halottnak hitt „varázslónőt", és önkéntelenül is kibújik belőle a babonahívő, s így kiált fel: „Оборотень!.. оборотень!.." [farkasbőrbe bújt ember!].

[262] M.LDE 307.

[263] Ibid. Kiemelés Muszorgszkijtól.

[264] Vagyis a *tettetés* csavarásán keresztül való utalás a figura lényegi vonására.

[265] Iván Hovanszkij „hattyúdala" – a közvetlenül a halála előtt elhangzó dal az egymásra találó két hattyúról – amellett, hogy direkt utalást tartalmaz a hercegre („И пели спаву *белому* [ti. лебедю]" [és magasztalták a fehér hattyút]), előhívja az első felvonásból a „Слава лебедю, слава белому, слава боярину самому большому" [Dicsőség a fehér hattyúnak, dicsőség a legnagyobb bojárnak] kezdetű magasztaló kórust. Hovanszkij egyik fő attribútuma a „nagy fehér hattyú", melyet éppen a tragikus irónia bont le, leválasztván azt a figuráról.

[266] Muszorgszkijnak volt alkalma látni Pétervárott *A varázsfuvolá*t. Sarastrót az az Oszip Afanaszjevics Petrov énekelte, aki 1830. október 10-én debütált a pétervári közönség előtt, és aki a *Borisz Godunov* 1874-es ősbemutatóján Varlaamot alakította. (Muszorgszkij egyébként nemcsak rendkívül nagyra becsülte az általa „nagyapónak" becézett Petrov énekesi kvalitásait, hanem atyai barátjaként szerette őt. Ld. MLDE 451–55., 491. és másutt.)
[267] Ami viszont Márfát Antigoné eszmei rokonává avatja, aki minden körülmények között ugyanolyan vaskövetkezetességgel és ugyanolyan hajlíthatatlanul képviseli saját eszményeit és áll ki értük, mint a raszkolnyica a szerelméért. Amiképpen Márfa halálba vonulásában is visszaköszön majd Antigoné násza Hádésszal. Ld. erről Rush Rehm *Marriage to Death* c. könyvét az esküvői és temetési rítusokról a görög tragédiákban, küln. az *Antigoné*t tárgyaló negyedik fejezetet.
[268] Újra tálcán kínálja magát a Doszifej–Márfa~Sarastro–Pamina párhuzam: „Szíved szavát kövesd bátran" – mondja Sarastro Paminának. Muszorgszkij „interpretációjában" ez így hangzik: „не преступна любовь твоя" [nem bűnös a te szerelmed]. Doszifej hozzáteszi még: „МарФа, дитя мое болезное! Меня прости! Из грешных первый аз есмь." [Márfa, szegény, boldogtalan gyermekem! Bocsáss meg nekem! A bűnösök közt én vagyok az első.] Akár egy Dosztojevszkij-regényből is lehetne ez az idézet.
[269] Márfa görög „archetípusa", Antigoné ugyancsak már első színre lépésétől fogva mátkája az Alvilág istenének, méghozzá kétszeresen, mert egyrészt tisztában van azzal, hogy kiátkozott fivére eltemetésével halálra ítéli magát, másfelől az, ahogyan a temetés aktusát szívügyévé teszi, azaz élete fő értelmének és céljának tekinti, szintén Hádésszal fűzi őt szoros kapcsolatba.
[270] Bojti János fordítása nyomán (M.LDE, 314.)
[271] A Magyar Állami Operaház boldogult *Hovancsina*-előadásain (úgy a 70-es évekbeli, mint az 1984-ben „felújított" – az előző rendezéstől semmiben sem különböző, annak húzásait egy az egyben követő – előadásokon) Márfa és Szuszanna jelenete nem szerepelt. Ezért – és több más húzás miatt is – a *Hovanscsiná*ról sajnos a budapesti előadások alapján nehéz teljes képet alkotni (*ma* azonban még csonka képet sem könnyű kialakítani, mivel ezt az operát Magyarországon idestova két évtizede egyáltalán nem játsszák).
[272] Bojti János ford. Muszorgszkij egy Sztaszovnak küldött hosszú levelében (1873. szept. 6.) ír Márfa és Szuszanna jelenetéről, s ebben a levélben éppen Szuszanna idézett mondata kapcsán a következő megjegyzést teszi: „Mindig másvalaki a hibás, különösen az olyan leányzók esetében, mint Szuszanna." (M.LDE 315.)
[273] Uo. Bojti János ford.
[274] Muszorgszkij életének utolsó évéből fennmaradt egy önéletrajz, amelyben ez olvasható: „Abból a meggyőződésből kiindulva, hogy az emberi beszédet egzakt zenei törvények szabályozzák […], a zeneművészet feladatát nem annyira az érzelmek kifejezésében, mint inkább *az emberi beszéd zenei hangokkal történő visszaadásában* látja." (ti. Muszorgszkij; az önéletrajz harmadik személyben íródott. Kiem. tőlem: M.M.; M.LDE 568.)

[275] Persze, hogy nem, hiszen Szuszanna hozzáfűzi: „Я там воздвигну тебе костер пылающий!” [Én ott majd lobogó máglyát emelek neked!]
[276] Nyikita Mihalkov *Etűdök gépzongorára* c. filmjében Platonov a következőket mondja: „Tudom, hogy mitől ‘becsületes’. Nem sikerült vétkeznie. Ah! Önök és az ön korabeliek megbotránkoznak azon, amire öregségük miatt egyszerűen nem képesek.”
[277] Ld. az előző fejezetet.
[278] A κῶλον szó görögül „tagot, verstagot, mondattagot” jelent (eredeti jelentése: „tag, végtag, lábszár”). Az antik metrikában a kólon a versritmus vagy az annak megfelelő táncritmus egy szakasza, amelyet a ritmus megszakadása határol. Az ókori görög táncokat körbefogózva táncolták; a táncosok két félkörben egymás felé haladtak, s amikor a két félkör összeért, sarkon fordultak és a félkörök egymásnak háttal állva elkezdtek távolodni egymástól. Majd újra sarkon fordultak és újra közeledtek egymás felé. A tánc kezdetétől az első sarkon fordulásig és a visszatáncolás kezdetéig tartott a tánc első kólonja, a visszatáncolástól és az újabb fordulástól az eredeti felállás helyreállításáig tartott a második kólon. A két kólon együtt alkotott egy teljes fordulót, „körüljárást”, görög szóval περίοδος-t (periódus). A tánc ritmusát – a tánclépések, dobbantások, stb. szabályos ismétlődését – a tánchoz énekelt szöveg is átvette.
[279] „Epicuri de grege porcum”: Horatius: *Levelek* I 4., utolsó sor.
[280] Ehhez hasonló karakterű Márfa Golicinnál való megjelenésének zenei ábrázolása a II. felvonásban, ahol a raszkolnyicát a megelőző zenei kontextustól élesen különböző melódia vezeti be, ami Márfa Golicinétól alapjában eltérő lelki alkatára irányítja a figyelmet.
[281] Nem nagyon lépésben, *énekelve.*
[282] Erről a partitúrában színi utasítás is rendelkezik: „Из толпы выделяется незаметно МарФа.” [A tömegből észrevétlenül kiválik Márfa].
[283] Ezért is érthetetlen, miért húzta ki Rimszkij-Korszakov a *Hovanscsina* hangszerelésekor a pletykadalt, amelynek éppen az a dramaturgiai funkciója, hogy a feszültség hihetetlen mértékű fokozásával előkészítse a talajt a sztrelecek bukásához. E nélkül az epizód nélkül a szóban forgó jelenet drámai feszültsége nagyon sokat veszít erejéből, és az embernek szinte az az érzése támad, mintha zenedramaturgiailag nem lenne kellőképpen megalapozva az írnok beszámolója, mely a sztrelecek összeomlásának mintegy a „nyitánya”.
[284] Rimszkij-Korszakov a *Hovanscsina* hangszerelése során a következő jeleneteket húzta ki: az I. felvonásból az írnok és a moszkvai nép jelenetét; a II. felvonásban Golicin anyjától kapott levelét törölte, valamint a hercegek vitájának jelentős részét; a III. felvonásból Márfa és Szuszanna jelenete lett pár ütemmel rövidebb; ezenkívül Saklovitij áriája szenvedett jelentős kurtítást, és a sztrelecek jelenetéből kimaradt Kuzka dala a pletykáról. Rimszkij-Korszakov így ír a *Hovanscsiná*ról:
„A II. felvonásban a hercegek vitája túlságosan hosszadalmas és homályos szövegű volt. A korábbi terv szerint az öreg Szuszannának is eléggé jelentős szerep jutott a Doszifejjel folytatott vallási vitában. Az opera későbbi megfogalmazásában szerepe már teljesen felesleges, senki

által nem igényelt betétszerep. Az I. felvonásban volt egy meglehetősen hosszú jelenet, amelyben a nép lerombolja az írnok bódéját. Ezt a szerző halála után, amikor az opera kiadásán dolgoztam, magam hagytam ki, mert túlságosan elnyújtotta a cselekményt és hiányzott belőle a valódi zenei fogantatás. A baráti körünkben játszott részletek közül a „Perzsatánc" mindenkinek nagyon megnyerte a tetszését – Muszorgszkij nagyszerűen adta elő –, a *Hovanscsiná*ba azonban igen erőszakoltan került be, minthogy felhasználását az az egyetlen elképzelés indokolta, hogy az öreg Hovanszkij szeretői között voltak vagy lehettek perzsa rabnők is." Rimszkij-Korszakov: *Muzsikus életem krónikája,* hiv. kiad., 111–112.

[285] M.LDE 458. Muszorgszkij reagálása Sztaszov észrevételeire azt mutatja, hogy a zeneszerző ekkor már saját alkotói pályáján haladt, amelyről a kritikus-jóbarát tanácsai nem tudták őt letéríteni: „Egyébként köszönöm, hogy megértettük Márfát, és *tisztává* tesszük ezt az orosz asszonyt. De a pátosz jó, helyénvaló Márfa tragikumában, és, miért is titkolnám, előnyös a muzsikus számára. Köszönöm Önnek. Így lesz-e vagy másként, mindenesetre elgondolkodtam…" (Muszorgszkij kiemelése). Sztaszov 1876. május 18-án írt levelében fejtette ki a Muszorgszkijétól némiképp eltérő elképzeléseit a készülő *Hovanscsiná*ról, s erre a levélre a zeneszerző alig egy hónappal később válaszolt. A *Hovanscsina* autográfjainak a datálásából tudjuk, hogy a Sztaszov kifogásolta részek ugyanezen év augusztus közepére elkészültek, így a kritikusnak nem sok beleszólása lehetett a végleges változat kialakításába.

[286] Uo.

[287] Aiskhylos *Agamemnón* c. tragédiájában ezt a gondolatot a mükénéi vének kara így foglalja össze: τῷ πάδει μάδος [kb.: „a szenvedéssel (szerezhető meg) a tudás"].

[288] Sztaszov Muszorgszkijhoz írt egyik levelében Márfa elítéléséről, majd Doszifej általi felmentéséről tesz említést (M.LDE 460–461.), ami arról tanúskodik, hogy Muszorgszkij eredeti tervei között szerepelhetett Márfának a „testvéri törvényszék" elé idézése. Ebből Szuszanna fenyegetőzése maradt benn az operában, közvetlenül Doszifej megjelenése előtt, valamint Márfának Doszifejhez intézett szavai: „Если преступна, отче, любовь моя, казни скорей, казни меня" [Ha bűnös a szerelmem, atyám, végezz ki hamar, végezz ki engem].

[289] A *Hovanscsina* születésének egyik legkorábbi testimoniuma, Muszorgszkij Sztaszovhoz 1873. szept. 6-án írt levele tartalmazza a két raszkolnyica jelenetének a szövegéből Márfa karakán és talpraesett visszavágását Szuszanna átkozódására: „Sok éjt eltöltöttem véle, / A kedvessel forrón ölelkezve. / Oly édesen suttogott nékem, / Forró ajkai tűzzel égettek." (M.LDE 313–316.)

[290] Szinte pontosan ugyanígy ér véget Márfa másik éneke, a jóslat a II. felvonásban, ahol Golicin egy fortissimo akkord kíséretében elzavarja Márfát. Mindkét esetben figyelemre méltó, ahogy az éneklő Márfát partnere brutálisan, szinte sokkszerűen félbeszakítja, s ez a sokk megelőlegezi a raszkolnyicát elpusztítani szándékozó indulatot.

[291] Kissé kevésbé élénken, misztikusan.

[292] Ez alól az egyetlen kivétel, amikor a második felvonás végén zihálva szalad be Golicin házá-

ba, a hercegek tanácskozására, és a kiállt izgalmaktól elfúló hangon elbeszéli-elhadarja, hogy miképpen menekült meg a halálos veszedelemből. A szaggatott előadásmód itt is a zaklatott lelkiállapotot jelzi; a többször ismétlődő töredezett zenei frázisból álló elbeszélés az egyetlen példa Márfa szerepében arra, hogy nem énekelve, dalban fejezi ki magát, hanem recitativo formájában, és ez az egyetlen olyan jelenet, amelyikben Márfát azon kapjuk, hogy „kijön a sodrából".

[293] Horatius: *Ódák* I 22, Justus Pál ford. A „ki tiszta szívű s bűntelen" sor – a latin eredetiben: integer vitae scelerisque purus – szó szerinti jelentése: „életében ép és bűntől tiszta".

[294] Uo.

[295] Lehet, hogy „stílszerűbb" lett volna a Horatius-óda kezdősorát Márfa nemére való tekintettel „integra [...] pura"–ra cserélni, de a költeményben ez hímnemben áll: a költő saját magára (ti. a költő sajátos státuszára) céloz ezzel a verskezdettel, s egy ilyesfajta – esetleg ugyan hatásosnak tűnő – változtatás elvenné a horatiusi gondolat sava-borsát.

[296] Az oszlop-jelenetben ugyan – látszólag – híre-hamva sincs még a sztrelecvezérnek; mégis, mivel a Hovanszkij-téma a sztrele-témának lényegében egy határesete, a sztrelec-témával itt jelzett brutalitás Hovanszkijt vetíti előre. Motivikusan egyébként éppen ez a jelenet szolgál majd az első felvonás vége felé csattanó ironikus kompozíció egyik tartópillléreként (ld. *Puskin öröksége: irónia a Hovanscsina zenedramaturgiájában* c. fejezetet).

[297] Mihail Bulgakov: *A mester és Margarita,* II. könyv, 29. fej. Ford. Szóllősy Klára.

[298] Mivel zenei műről van szó, maga az esztétikai élmény természetesen „a fülünk hallatára" jön létre ugyan, de az élmény értelmezését én mégis inkább a vizuális érzékeléssel hozom kapcsolatba, mivel mindenfajta interpretáció aktusa és az ebből származó tudás a *látással* ragadható meg a legadekvátabban. Vö. pl. nyelvünkben a „jól/rosszul látod ezt és ezt" kifejezést, mint ami a gondolkodásra és nem specifikusan a vizuális érzékelésre vonatkozik, vagy akár a görög „látni" ige jelentésfejlődése mélyén rejlő szemléletet: az οἶδα perfectumban („megláttam", tehát „tudom") jól látható a *vid*-tő, mely a látást ill. tudást jelentő igék töve az indoeurópai nyelvek többségében. (Ugyanez a tő mutatkozik pl. a *Védák*ban is, mint a legmagasabbrendű *tudás* letéteményesében az óind irodalomban; vö. még pl. *wise* „okos, bölcs" angolul, *wissen* „tud" németül, *video* „lát, megért, belát" latinul.) Ezen túlmenően még az a tény is e sajátos „képzavar" – vagy inkább szinesztézia – mellett szól, hogy a *Hovanscsiná*t szerzője afféle Gesamtkunstwerknek szánta, tehát színpadra álmodta, s a zenei cselekmény a színpadon értelmezhető (magától értetődően, nem látványként, de mégis *lát*omásként).

[299] Ami Muszorgszkij ezen „hegycsúcsait" illeti, bízvást állíthatjuk, hogy meghódításuk – és főleg: birtokba vételük – még hátravan. Jelen munka nem tekintheti feladatának annak akár vázlatos ismertetését, hogy hol tart ma a Muszorgszkij-kutatás és hogy hogyan áll a Muszorgszkij halála óta (sőt már az életében) a zeneszerző – elsősorban színpadi – zenéjére rárakódott elméleti és előadói félreértelmezések eltávolításának sziszifuszi munkája, mely talán egy többrétegű palimpszeszt-kézirat levakarásához hasonlítható. Mégis, hadd utaljak itt a

hazai zenetudomány két képviselőjére, Bojti Jánosra és Papp Mártára, akik Magyarországon a legtöbbet tették a Muszorgszkij-palimpszeszt eredeti, első rétegének a feltárásáért.
[300] Amikor Szergej Gyagilev 1913-ban Párizsban színre vitte a *Hovanscsiná*t, elképzelése szerint Fjodor Saljapin Doszifejként énekelte volna el Saklovitij áriáját. Saljapin, aki eleinte hajlandónak mutatkozott volna erre, visszalépett, és az áriát végül kihagyták az előadásból, Golicin szerepével és Márfa dalával egyetemben. Az előadás érdekessége még, hogy Gyagilev a lehetőségekhez képest vissza akart térni Muszorgszkij eredetijéhez, húzások nélkül. Ravelt és Sztravinszkijt kérték fel a mű meghangszerelésére. Végül mintegy másfél felvonást hagytak el az operából. A *Hovanscsina* értelmezésének egyébként egyik legtalányosabb – mindmáig megválaszolatlan, de legalábbis kellően nem körüljárt – kérdése, hogy Muszorgszkij miért éppen Saklovitij szájába adja ezt az áriát, akit a zeneszerző így jellemez: „jellegzetes figura – rendkívül ravasz fickó vérszomjas alaptermészettel, amihez mesterkélt fontoskodás és még némi nagyság is járul." (MLDE 296.) Korábban (Mezősi 1999: 255–56.) magam is hajlottam arra, hogy Saklovitij áriáját „a drámai erőtérből kilépő" „szerzői szólamnak", Muszorgszkij „személyes álláspontjának" tekintsem. Ez az értelmezés azonban, amit E. Frid is képvisel (Frid 1974), nem látszik konzisztensnek a Muszorgszkij által alkalmazott, ebben a könyvben eddig feltárt zenepoétikai elvekkel. Az ironikus kompozíció ill. az „oldás és kötés poétikája" („nyitott lezártság") koncepcióját alaposabban végiggondolva talán megoldható lesz ez a kérdés, mert hiszen a Saklovitij figurájában egyszerre lüktető „vérszomjas természet", hazafias pátosz és intrikus jellem ellentmondásossága – ha tetszik: „több szólamban futó" karaktere – egyáltalán *nem* tűnik összeegyezhetetlennek a *Hovanscsina* „polifón dramaturgiájával".
[301] Ellentétben a zeneszerző barátaival, akik Muszorgszkij életének utolsó éveit szinte egyöntetűen „hanyatlásnak" minősítették. E barátok még a zeneszerző életében azt gondolták (és terjesztették), hogy a komponista a *Boris*szal volt a csúcson, de amit az azóta eltelt időben írt, beleértve a *Hovanscsiná*t is, arra erősen rányomja a bélyegét a szerző szellemi erejének a hanyatlása. Ld. erről: MLDE 489–96.
[302] Analóg ez Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* c. regényének a szüzséfejlődésével: az olvasó a fojtott levegőjű zárt térből a regény végére a nyílt, szabad tágasságba ér.
[303] Muszorgszkij – Sztaszov tudósítása szerint – jól ismerte a *Don Giovanni*t: ifjúkorában a Preobrazsenszkij ezredben „nagy hévvel hívta fel társai figyelmét Mozart *Don Giovanni*jára, a duettre és más részletekre, mint a ‚jó és igaz zene' mintapéldáira." (M.LDE 33.)
[304] A közvetlen erotikus stádiumok avagy a zenei-erotikus. Kierkegaard 61–176.
[305] Fodor Géza 1973: pp. 332–526.
[306] „Jöjj le, szépségem…"
[307] W. Felsenstein: *Az új zenés színjáték.* Színháztudományi Intézet, Budapest, 1966., 26. Idézi: Fodor Géza, op. cit., 432. Felsenstein idézett kijelentése eredetileg a pezsgőáriára vonatkozik, de Fodor Géza némi „csúsztatással" élve a szóban forgó kantilénát jellemzi ezzel a mondattal.
[308] Fodor Géza, op. cit., 433.

[309] Ibid., 436. A *Don Giovanni*ban ábrázolt probléma oly összetett és oly egyetemes, hogy kellő mélységű feltárása és megnyugtató lezárása egyetlen operában, nézetem szerint, talán nem is lehetséges. A témának – már a *Szöktetés a szerájból* c. operával elkezdett – kibontása átnyúlik a *Don Giovanni*n és a *Cosi fan tutte* hídján érkezik révbe *A varázsfuvolá*val. A *Don Giovanni,* nemkülönben az összes többi Mozart-opera, természetesen kész, befejezett, kerek egész, de az öt mesteropera, bár mindig más szemszögből, ugyanazt az ontológiai problémát boncolja: a rossz/csúnya–jó/szép problematikáját, és ennek a művészi útnak a *Don Giovanni* egyik kiemelkedő állomása.

[310] „Az ő nyugalmától függ az enyém…"

[311] Idézi Fodor G.: op. cit., 394. Az idézet Szabolcsi Bence *A zene története* c. művéből való (Bp., Zeneműkiadó, 1958., 279.)

[312] Fodor G., ibid. Szabolcsi Bence: *Mozart.* Dick Manó kiadása Budapesten, 1921., 49.

[313] Idézi Fodor G.: op. cit., 395. Jahn: *W. A. Mozart.* Leipzig, 1867. 670.

[314] Fodor., op. cit., 395.

[315] Текст как семиотическая проблема. In: Лотман, 1992.

[316] A ἑρμηνεύς szó görögül „tolmácsot" jelent és – vitatott feltételezések szerint – Hermés isten nevére megy vissza. Ez a szó, ezzel a jelentéssel, Hermésnek azt az aspektusát ragadja meg, amelyben az isten *közvetítőként,* Zeus akaratának a közvetítőjeként – hírnökként – jelenik meg az emberek előtt. Hermés lényének Kerényi Károly páratlan szépségű és mélyre ásó tanulmánya nyújtja talán a legteljesebb értelmezését (*Hermés, a lélekvezető,* ld. az Irodalomjegyzékben), ami nélkül pl. az isten nevéből származtatott filozófiai irányzat és módszer, a *hermeneutika* sem érthető meg,.

[317] Eustathios, aki a 12. században Thessaloniké érseke volt, Homéros *Íliás*ához írt terjedelmes kommentárjában a következőképpen írja körül Hermés isten különféle aspektusait: „Hermés értelemszerűen khtonikus isten, ahogy világos ez Sophoklésnál és Kómikosnál. Égi isten is azonban Zeus révén, akinek a hírnöke. Ezenfelül még tengeri isten is, amire a mítosz utal, amikor a hullámokban a sirály után veti magát. *Katakhtón isten is, amennyiben lélekvezető.* (Commentarii ad Homeri Iliadem, II 102, 4; kiem. tőlem – M. M.) Καταχδόυιος görögül földalattit jelent, ami Homérosnál (*Íliás* II 457) történetesen Zeus egyik jelzője is. Thessaloniké érseke „tehát" igen pontosan tipizálja Muszorgszkij hősnőjét.

[318] Oidipus, miután kiderítette magáról a borzalmas igazságot (hogy ti. megölte apját és feleségül vette anyját), megvakította magát. A görög mitológiában a vak jós elterjedt topos: a dolgok mélyére látás adományáért cserébe az istenek elvették a külső látás képességét. Teiresias, az *Oidipus király* és az *Antigoné* jósa is vak, akit egy kisgyermek vezet.

[319] Márfa figurájának értelmezéséhez jó fogódzót nyújt Muszorgszkij Sztaszovhoz 1873. szeptember 6-án írt levele (MLDE 313–316.).

[320] M.LDE 313.

[321] Sztaszov egyik Muszorgszkijhoz írt leveléből (1876. május 18.) arra lehet következtetni, hogy a zeneszerző eredetileg maga is fontolgatta Márfa elítéltetését az óhitűek törvényszéke előtt, akit e levél tanúsága szerint egyébként éppen Doszifej mentett volna fel „mint *valamenynyiük közt legtisztább teremtést*". M.LDE 460–461. (Muszorgszkij kiemelése).
[322] Op. cit., 395.
[323] Ibid., 394.
[324] Elsődlegesen természetesen a drámát hordozó *zenei* elemről van szó, éppen ezért jogosult még a par excellence zenei elemzéseknél is figyelembe venni a *zenedrámai* jelleget, hiszen az opera mint olyan végeredményben drámai mű.
[325] Idézi: Fodor Géza, op. cit., 394.

IRODALOMJEGYZÉK

PUSKIN

SZÖVEGKIADÁSOK

Пушкин, А.:

- *Полное собрание сочинений в семнадцати томах*. Издательство Академии Наук СССР, Москва-Ленинград 1937–59.
- *Собрание сочинений в десяти томах*. Под общей редакцией Д. Благого, С. Бонди, В. Виноградова, Ю. Оксмана. Москва 1952–1962.
- *Борис Годунов.* Санкт-Петербург 1850 k. (A szentpétervári Szaltikov-Scsedrin Könyvtár kézirattárában őrzött Puskin-kötet, benne Muszorgszkij kezeírása. Ld. az Irodalomjegyzékben: Muszorgszkij: Autográfok, utolsó tétel)
- *The Bronze Horseman: Медный всадник.* Ed. with introduction, notes and vocabulary by T. E. Little. Bristol: Bristol Classical Press 1992_4

ПУБЛИЧНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА: Александр Сергеевич Пушкин http://win.www.online.ru/sp/rel/russian/Pushkin.Alexander

Puskin, A. Sz. (magyarul: Európa Könyvkiadó, Budapest 1976–1981):

- *Jevgenyij Anyegin. Drámák.* 1976. *Borisz Godunov*: pp. 201–274. Ford. Németh L. A *Borisz Godunov* magyar fordítását ebből a kiadásból idézem [Németh L. 1976]
- *Elbeszélő költemények. Mesék.* 1977.
- *Regények. Elbeszélések.* 1977.
- *Lírai költemények.* 1978.
- *Cikkek. Tanulmányok. Napló.* 1981.

IRODALOM

Словарь Языка Пушкина в четырех томах. Издательство Академии Наук СССР, Институт Языкознания. Москва 1956.

Алексеев, М. П.: *Пушкин: Сравнительно-исторические исследования*. Ленинград, «Наука» 1972.

Ахматова, А.: *Пушкин – исследования и материали I–II.* Москва 1990. Magyarul:

Ahmatova: *Prózai írások.* Budapest 1989.

Белинский, В.: *Борис Годунов Александра Пушкина*. In: *Статьи о Пушкине*, Москва 1950.

Belinszkij, V. G.: *Puskin.* Szikra, Budapest 1951.

Благой, Д.:

- *Творческий путь Пушкина (1813–26).* Издательство Академии Наук СССР, Москва–Ленинград 1950.
- *Борис Годунов*. In: *От Кантемира до наших дней*, Москва 1979.

Dalton-Brown, S.: *Alexandr Pushkin's Evgenii Onegin.* Bristol: Bristol Classical Press 1997

Debreczeny, P.: *The Other Pushkin. A Study of Alexander Pushkin's Prose Fiction.* Stanford University Press 1983

Дрозда, М.:

- „*А.С. Пушкин: Повести Белкина и Капитанская дочка*". = Uő: *Нарративные маски русской прозы.* II., стр. 313–331.
- „Повествовательная структура «Медного всадника»". = *Russian Literature* XXIV (1988), pp. 349–362

Dunning, C.: „Rethinking the Canonical Text of Pushkin's Boris Godunov.", *The Russian Review,* October 2001, vol. 60, no. 4, pp. 569–591 (23)

Emerson, C.:

- „Pretenders to History: Four Plays for Undoing Pushkin's Boris Godunov", *Slavic Review,* Vol. 44, No. 2, Summer 1985
- *Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme.* Bloomington: Indiana Univ. Press 1986

Evdokimova, Sl.: *Pushkin's Historical Imagination.* Yale Univ. Press, New Haven & London 1999

Франк, С.: *Пушкин в русской ФилософФской критике.* Москва–Ленинград 1990.

Фридлендер, Г.: *Пушкин. Достоевский. Серебряный век.* Санкт-Петербург, «Наука» 1995.

Гаспаров, Б.: *Поэтический язык Пушкина.* Санкт-Петербург 1992.

Гершензон, М. О.: *Статьи о Пушкине.* Москва 1926.

Gifford, H.: „Shakespearian Elements in *Boris Godunov.*", *The Slavonic and East European Review*, XXVI (1947), 152–160.

Гоголь, Н.: *Борис Годунов. Поэма Пушкина.* = Г. Н.: *Собрание сочинений в семи томах.* т. VI., стр. 10–14. Москва 1986.

Hermann Z.: „Puskin *Kővendége"* = Kovács Á.–Nagy I. (társszerk.) 1999: pp. 211–258.

Kovács Á.–Nagy I. (szerk.): *Пушкин и Пастернак.* Studia Russica Budapestinensia I (1991)

Kovács Á.: *Szövegszubjektum a versben (Puskin időszerűsége)* = Uő: *Diszkurzív poétika.* Res poetica 3. Veszprémi Egyetemi Kiadó 2004, pp. 109–199.

Lavrin, J.: *Pushkin and Shakespeare.* In: Pushkin and Russian Literature, London 1947

Лотман, Ю.: *Пушкин. БиограФия писателя. Статьи и заметки. «Евгений Онегин». Комментарий.* Санкт-Петербург, «Искусство–СПБ» 2003

Lotman, J.: *Puskin.* Ford. Gereben Ágnes. Európa („Mérleg Könyvek"), Budapest 1987.

Манн, Ю.: «В каждой сцене бездна пространства», *Литература* ⊠ 35/1999, 2–3.

Мейерхольд, В.: *Статьи, письма, речи, беседы,* Москва 1968. Magyarul:

Mejerhold, V. E.: *Mejerhold műhelye.* Vál. és szerk. Peterdi Nagy László. Gondolat, Budapest 1981. pp. 298–319.:

- *A Borisz Godunov próbajegyzőkönyveiből.*
- *Az 1936 decemberi próbákon elhangzott megjegyzésekből (a résztvevők emlékezete alapján).*
- *Puskin, a rendező.*

Мережковский, Д. Ш.: *Вечные спутники: Пушкин.* Санкт-Петербург 1897.

Mezősi M.:

- 'The Boris Godunov-Problem', *Studia Slavica Savariensia* (1994/2.), pp. 186–192
- 'A Love-Affair and its Political Perspective: the Genre of Pushkin's Chronicle Play', *Slavica* XXVII (1995), pp. 97–101.
- 'Divine judgement in Boris Godunov', *Studia Slavica Savariensia* (1996/1–2).
- 'History and the Political Ethos Represented on Pushkin's Stage: the Dramatic Poet and the Historian', *Studia Russica* XVI (1997), pp. 247–265.
- 'The Dignity of History: the Figure of a Chronicler', *Studia Russica* XVI (1997), pp. 266–272.
- 'Inserted Narratives in *Boris Godunov*', *Slavica* XXVIII (1997), pp. 49–53.
- *Kanonizált történelem és a költői hagyomány. A „zavaros idők" krónikásai: Puskin és Muszorgszkij.* Aula Kiadó, Budapest 1999.
- 'Puškin's "Virtual Scene". Some Aspects of Puškin's Historiography. *Boris Godunov* as the Trivium on the Way to the Polyphonic Novel'. Slavica XXXII (2003), pp. 165–173.
- ' "It Was from Love He Blabbed to Me!" Re-Constructing Puškin's Romantic Tragedy: The Poetics and Poesis of Provocation. The Pre-Texts within the Text of *Boris Godunov*'. Slavica XXXIII (2004), pp. 153–160.
- *Borisz Godunov:* a drámától a regény felé. Puskin drámai krónikájának műfajpoétikai olvasata. In: *Puskintól Tolsztojig és tovább…. Diszkurzívák 5.* Argumentum Kiadó, Bp. 2005., 129–159.

Непомнящий, В.: *Поэзия и судьба. Статьи и заметки о Пушкине.* Москва 1983.

Pálfi Á.: *Puskin-elemzések (vers és próza).* Modern Filológiai Füzetek 54. Akadémiai Kiadó, Budapest 1997.
Shaw, J. Th.:
- *The Problem of the* Persona *in Journalism: Puškin's Feofilakt Kosičkin.* = American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists. Sofia, 1963. Univ. of Wisconsin, pp. 301–326. (Preprint)
- *Pushkin's Poetics of the Unexpected. The Nonrhymed Lines in the Rhymed Poetry and the Rhymed Lines in the Nonrhymed Poetry.* Slavica Publishers Inc. 1994_2.
- *Pushkin. Poet and Man of Letters and His Prose.* = J. Th. S., Collected Works Vol. I. Charles Schlacks, Jr. Publ. 1995

Шмид, В.: *Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина».* Изд. Санкт-Петербургского Университета, Санкт-Петербург 1996.
Szinyavszkij, A.: *Séták Puskinnal.* Ford. Szőke Katalin. („Mérleg") Európa, Budapest 1994.
Tod, W. M.: *Fiction and Society in the Age of Pushkin.* Harvard University Press 1986
Томашевский, Б.:
- *Пушкин: Книга вторая.* Издательство Академии Наук СССР, Москва-Ленинград 1961.
- *Пушкин. Работы разных лет.* Москва, «Книга», 1990.

Тынянов, Ю.:
- *Пушкин и его современники.* Издательство «Наука», Москва 1968.
- *Поэтика. История литературы. Кино.* Издательство «Наука», Москва 1977.

Wolff, T.: „Shakespeare's Influence on Pushkin's Dramatic Work", *Shakespeare Survey*, V (1952): 93–105.

MUSZORGSZKIJ

DOKUMENTUMOK

Bojti J.–Papp M. (ford., szerk.): *Modeszt Muszorgszkij: Levelek, dokumentumok, emlékezések.* Kávé Kiadó, Budapest 1997. (M.LDE)
Мусоргский, М. П.: *Письма и документы.* Под общей редакцией А. Римского-Корсакова, Москва-Ленинград 1932.
Мусоргский, М. П.: *Литературное наследие 1–2.* Под общей редакцией А. А. Орловой és М. С. Пекелиса, Москва 1972.
Мусоргский, М.: *Письма.* (Szerk. nélk.) Москва, 1981.
Muszorgszkij: *Válogatott levelek.* Ford. Szőke László. Budapest, 1955.

Autográfok
(Az autográfok lelőhelye: Oroszországi Nemzeti Könyvtár, Szentpétervár. Kézirattár, Фонд 502.)
Muszorgszkij: *Hovanscsina* – az első kép zongoraletétje. Ф. 502, ед. хр. 46
Muszorgszkij: *Hovanscsina* – a második kép zongoraletétje. Ф. 502, ед. хр. 47
Muszorgszkij: *Hovanscsina* – Márfa jóslata a harmadik képből, variáns, Ф. 502, ед. хр. 48.
Muszorgszkij: *Hovanscsina* – a harmadik kép zongoraletétje. Ф. 502, ед. хр. 49.
Muszorgszkij: *Hovanscsina* – a harmadik képből Márfa jelenete Szuszannával, Ф. 502, ед. хр. 51
Muszorgszkij: *Hovanscsina* – Márfa és Andrej Hovanszkij jelenetének variánsa az ötödik képből, Ф. 502, ед. хр. 59
Muszorgszkij: *Borisz Godunov* – hangszerelt részletek, Ф. 502.
Muszorgszkij: *Borisz Godunov* – a különálló librettó autográfja, Ф. 502, ед. хр. 26.
Muszorgszkij: *Borisz Godunov* – Puskin-kötet az 1850-es évekből. A kötetbe ragasztott papírlapokra a *Borisz Godunov* szövegkönyvének részletei Muszorgszkij kézírásával, Ф. 502, ед. хр. 27.

IRODALOM

Абызова, Е.: *Модест Петрович Мусоргский*. Москва 1985.
Abraham, G.: M. P. Mussorgsky. = The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London 1980.
АсаФьев, Б.: В работе над «Хованщиной» = Uő: Избранные труды, том III. Magyarul olv.:
Aszafjev, B.:*Az orosz zene mesterei*, Budapest 1962.
Бакаева, Г.: «Хованщина» Мусоргского – историческая народная музыкальная драма. Киев 1976.
Bojti J.:
- „Muszorgszkij formai kalandozása „új partok felé”. Szentivánéj a Kopár hegyen.” *Magyar zene* XXXVII (1998/1999) 3., 237–270.
- „Muszorgszkij: *Hovanscsina*” 1–2. *Muzsika* XXXVIII (1995) 11. 19–26., 12. 22–29.
- „Muszorgszkij-problémák”, *Muzsika* XXIV (1981) 3. sz.

Brown, D.: *Musorgsky. His Life and Works.* Oxford: Oxford Univ. Press 2002
Brown, M.H.: ed., *Mussorgsky – In Memoriam 1881–1981*. Russian Music Studies, No. 3. Ann Arbor, Michigan 1981
Calvocoressi, M.: *Mussorgsky*. Completed by G Abraham. London 1946

Debussy, C.: *Muszorgszkij*. In: C. D.: *Croche úr, a műkedvelők réme,* Budapest 1960.

Emerson, C.:

- *Boris Godunov:…* 1986 [lásd „PUSKIN”]
- *Musorgsky's Libretti on Historical Themes: From the Two* Borises *to* Khovanshchina. In: *Reading Opera*. Edited by A. Groos and R. Parker. Princeton University Press. Princeton, New Jersey 1988
- –Oldani, R. W. (társszerz.): *Modest Musorgsky and* Boris Godunov. *Myths, Realities, Reconsiderations.* Cambridge: Cambridge Univ. Press 1994

Falk G.: *A halhatatlan dilettáns*. Budapest 1942.

Fodor G.: „A reménytelen remekmű (Hovanscsina)” 1–2. *Muzsika* XXXIX (1996)1. 22–29., 2. 31–34.

Frid, E.:

- *Mogyeszt Petrovics Muszorgszkij életének és művészetének rövid története*. Budapest 1966.
- *Прошедшее, настоящее и будущее в «Хованщине» Мусоргского.* Ленинград 1974.
- *М. П. Мусоргский. Проблемы творчества.* Ленинград 1981.

Gábry Gy.: *Muszorgszkij*, Budapest 1963.

Hima G.: „Пушкин как подтекст русских оперных либретто”, *Slavica,* XXX (2000) 59–71.

Mezősi M.: *Kanonizált történelem…* 1999. [lásd „PUSKIN”]

Орлова, А.: *Труды и дни Мусоргского. Летопись жизни и творчества.* Москва 1963. Angolul:

Orlova, A.: *Musorgsky's Days*. UMI Research Press 1983

Papp M.:

- –Bojti J. (társszerz.): *Muszorgszkij*. Hatrészes előadássorozat. Magyar Rádió 1981–82.
- „Muszorgszkij: *Borisz Godunov*.” *Muzsika* XXXVIII (1995) 5.
- „Eredeti Boriszok. Muszorgszkij operájának felvételeiről.” *Muzsika* XLIII (2000) 8. 7–17.

Riesemann, O. von: *Mussorgsky*. Transl. from the German by Paul England. New York 1971 (első megj.: München 1926)

Ширинян, Р.: *Оперная драматургия Мусоргского*, Москва 1981.

Стасов, В. В.: *Модест Петрович Мусоргский. БиограФический очерк.* = В. В. Ст.: *Статьи о музыке I–V.* Szerk. V. Protapopov, Москва, 1974–80. III. köt., 51–113. Magyarul: M.LDE; vmint:

Sztaszov, V.: *Muszorgszkij*. Ford. S. Ferencz Ilona. Művelt Nép, Budapest 1952.

Taruskin, R.:
- „Händel, Shakespeare and Mussorgsky: The Sources and Limits of Russian Musical Realism", *Studies in the History of Music I. Music and Language.* New York 1983: pp. 247–68.
- *Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue.* Princeton, N.J.: Princeton University Press 1992

IRODALOMELMÉLET

Adamik T.: *Antik stíluselméletek Gorgiastól Augustinusig.* Seneca Kiadó, Budapest 1998.
Aristotelés:
- *De Arte Poetica*. Ed. cum prolegomenis et notitiis indicibus E. A. G. Graefenhan. Lipsiae 1821. Magyarul:
- *Poétika*. Ford. Sarkady J. Magyar Helikon, Budapest 1963.

és
- *Poétika és más költészettani írások.* Szerk. Bolonyai G., Ford. Ritoók Zs. („Matúra Bölcselet') PannonKlett Kiadó 1997.
- *Rétorika.* Ford. Adamik T. Gondolat, Budapest 1982.

Arndt, A.: „'A filológia filozófiája'. Történeti-kritikai megjegyzések a szövegkiadások filozófiai megközelítéséhez" (ford. Labádi Gergely) = *HELIKON* XLVI (2000) 4, pp. 522–539.
Бахтин, М.:
- «Эпос и роман», *Вопросы литерамуры* 1 (1970): 95–122.
- *Проблемы поэтики Достоевского.* Издание второе, дополненное. Москва, Советский писатель 1963 [Москва, Художественная Литература 1972].
- *Вопросы литерамуры и эстетики.* Москва: Художественная литература 1975.
- *Поэтика жанров*
- *Литературно-критические статьи*. Москва 1986. Magyarul:

Bahtyin, M.:
- *A szó esztétikája*. Ford. Könczöl Cs. és Kőrösi J. Gondolat, Budapest 1976.
- *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája.* Ford. Könczöl Cs. Európa, Budapest 1982.
- *A szó az életben és a költészetben.* Ford. Könczöl Cs. („Mérleg") Európa, Budapest 1985.
- *A beszéd és a valóság.* Ford. Orosz I. és Könczöl Cs. Gondolat, Budapest 1986.

- *A szó Dosztojevszkijnél.* Ford. Hetesi I., Horváth G. = Kovács Á. (szerk.): *A szó poétikája. HELIKON* XLV (1999)1–2. pp. 63–89. [Бахтин 1963: pp. 242–247., 274–281., 337–339.]
- *Dosztojevszkij poétikájának problémái.* Ford. Könczöl Cs., Szőke K., Hetesi I. és Horváth G. Gond-Cura / Osiris, Budapest 2001.

Barthes, R.: *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások.* Ford. Babarczy E., Kovács S., Mihancsik Zs., Romhányi Török G. Osiris, Budapest 1996.

Belknap, R. L.: *The Sources of Mitja Karamazov.* Columbia University, é.n.

Berzsenyi D.: *Poétai harmonistika.* In: *B. D. művei.* Szépirodalmi, Budapest 1985.

Bókay A. (szerk.): *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korba*n. Osiris, Budapest 1997.

Bowra, C. M.: *Az alkotó kísérlet.* Ford. Zentai É. Európa, Budapest 1970.

Brook, P.: *Az üres tér.* Ford. Koós A. Európa, Budapest 1999.

Chomsky, N.: *Generatív grammatika.* Ford. Pap M. Európa, Budapest 1985.

Cornificius: *Rhetorica ad C.Herennium – A C. Herenniusnak ajánlott rétorika.* Ford. Adamik Tamás. Akadémiai Kiadó („Scriptores Graeci et Latini"), Budapest 1987.

Dávidházi P.: *Per passivam resistentiam. Változatok hatalom és írás témájára.* Argumentum Kiadó, Budapest 1998.

De Man, P.:

- *Az olvasás allegóriái.* Ford. Fogarasi Gy. Ictus Kiadó és Jate Irodalomelméleti Csoport, Szeged 1999.
- *Esztétikai ideológia.* Ford. Katona G. Janus/Osiris, Budapest 2000.

Derrida, J.:

- *Grammatológia.* Transzformálta Molnár M. Szombathely 1991.
- *A szellemről. Heidegger és a kérdés.* Ford. Angyalosi G.–Babarczy E. Osiris, Budapest, 1995.
- *A disszemináció.* Ford. Boros J.–Csordás G.–Orbán J. Jelenkor, Pécs 1998.
- *Mémoires Paul de Man számára.* Ford. Simon V. Jószöveg Műhely Kiadó 1998.

Eco, U.:

- *Hat séta a fikció erdejében.* Ford. Schéry A. és Gy. Horváth L. Európa, Budapest 1995.
- *Nyitott mű.* Ford. Dobolán K. Európa, Budapest 1998.

Eichenbaum, B.: *Az irodalmi elemzés.* Gondolat, Budapest 1974.

Eliot, Th. S.: *Káosz a rendben. Irodalmi esszék.* Gondolat, Budapest 1981.

Fabiny T.–Pál J.–Szőnyi Gy. E. (sorozatszerk.):

- *Ikonológia és műértelmezés 2.: A reneszánsz szimbolizmus – ikonográfia, emblematika, Shakespeare.* JATEPress, Szeged 1987.

• *Ikonológia és műértelmezés 3.: A hermeneutika elmélete.* (vál. és szerk. Fabinyi T.) JATEPress, Szeged 1998.

Фарино, Е.: *Ролъ текста в литературном произведении.* = Studia Russica XI. Budapest 1987. pp. 118–166. Magyarul:

Faryno, J.: *A szöveg szerepe az irodalmi műalkotásban.* Ford. Szilágyi Zs. = Kovács Á. (szerk.): *A szó poétikája. HELIKON* XLV (1999)1–2. sz. pp. 151–179.

Flusser, V.: *Az írás. Van-e jövője az írásnak?* Ford. Tillmann J. A. és Jósvai L. Balassi Kiadó, Budapest 1997.

Фрейденберг, О.: *Поэтика сюжета и жанра.* Ленинград 1936 [Москва: Лабиринт, 1977_2] Magyarul:

Frejdenberg, O.: *Motívumok.* Ford. Hermann Z. = Kovács Á. (szerk.): *A szó poétikája. HELIKON* XLV (1999)1–2. pp. 55–62. [Фрейденберг 1936: pp. 247–255.]

Frye, N.: *Az Ige hatalma.* Ford. Pásztor P. Európa, Budapest 1997.

Füst M.: *Látomás és indulat a művészetben*. Magvető, Budapest 1980_3.

Géher I.: *Shakespeare-olvasókönyv. Tükörképünk 37 darabban.* Cserépfalvi–Szépirodalmi, Budapest 1991.

Гончаров, С.: *Романтическая метаФизика в раннем творчестве Гоголя («тишина» и «молчание»).* = Литероведение XXI века. Второй Международрый Коллоквиум Докторантов и Студентов. ТЕКСТ, ЖАНР, АВТОР. Будапешт, 4–6 сентября 1997.

Geertz, Cl.: *Az értelmezés hatalma.* Budapest, 1994.

Hankiss E.:

• *Az irodalmi mű mint komplex modell.* Magvető, Budapest 1985.

(szerk.):

• *Formateremtő elvek a költői alkotásban* (Az MTA Stilisztikai és Verstani Munkabiz. verselemző vitaülésén elhangzott előadások és hozzászólások anyaga. 1968. nov. 14–15.) Akadémiai Kiadó, Budapest 1971.

• *A novellaelemzés új módszerei* (A szegedi novellaelemző konferencia anyaga. 1970. ápr. 9–11.) Akadémiai Kiadó, Budapest 1971.

(A Magyar Tudományos Akadémia Stilisztikai és Verstani Munkabizottságának kiadványai.)

Hargittay E.–Mészáros Zs. (sorozatszerk.): *Az Orosz Irodalmi Diákkör Munkái 1969–1979.* I. köt. Szerk. Pálfi Á. ELTE Bölcsészettud. Kar, Budapest 1981.

Hima G.:

• *Az irodalomtudomány jelenkori irányzatai.* Eötvös J. Kiadó, Budapest 1999.

• *„Dunkle Archive der Seele" in hellen Gebärden des Körpers. Die Anthropologie der neusachlichen Prosa. Mit einer vergleichenden Analyse deutsch- und ungarischsprachliger Er-*

zähltexte der zwanziger Jahre. Akadémiai doktori értekezés tézisei. Stuttgart–Budapest 1997

Horatius, Q. Fl.: *Ars poetica*. = Q. Horati Flacci *Opera.* Recognovit etc. E. C. Wickham. Ed. altera. Curante H. W. Garrod. Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis: Oxonii 1982_{16}, pp. 253–268.

Ingarden, R.: *Az irodalmi műalkotás.* Ford. Bonyhai G. Gondolat, Budapest 1977.

Iser, W.:

- *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology.* Johns Hopkins Univ. Press 1989
- *Staging Politics: The Lasting Impact of Shakespeare's Histories.* Columbia Univ. Press, New York 1993
- *The Range of Interpretation.* Columbia Univ. Press, New York 2000
- *A fiktív és az imaginárius: az irodalmi antropológia ösvényein.* Ford. Molnár G. T. Osiris, Budapest 2001

Isztl M.: *A tér és idő funkcionális és szemantikai értéke Dosztojevszkij nagyregényeiben* = Hargittay–Mészáros (sor.szerk.) 1981: pp. 37–48.

Ivanov, V. V.: *Nyelv, mítosz, kultúra.* Vál., szerk. Hoppál M., ford. Kovács Z. és Orosz I. Gondolat, Budapest 1984.

Якобсон, Р.: *Работы по поэтике.* Москва 1987.

Jakobson, R.: *Hang – Jel – Vers.* Gondolat, Budapest 1972.

Jauss, H. R.:

- *Question and Answer: Foms of Dialogic Understanding.* Theory and History of Literature, vol. 68. University of Minnesota: Minneapolis 1989
- *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika.* Osiris, Budapest 1997.

Kálmán C. Gy.: *Te rongyos (elm)élet!* Balassi Kiadó, Budapest 1998.

Kanyó Z.: *Szemiotika és irodalomtudomány.* Szeged 1990.

Kenyeres Z.: *Irodalom, történet, írás.* Anonymus, Budapest 1995.

Király Gy.:

- –Kovács Á. (társszerk.): *Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ – Poétika. Orosz és szovjet poétikai tanulmányok.* Tankönyvkiadó, Budapest 1982.
- „Интеллектуальная и психологическая ситуация человека XIX века. Шекспир, Достоевский и Толстой – проблемы трагедии и романа" = *Studia Slavica Hungarica* XXVIII (1982): pp. 125–174.
- *Dosztojevszkij és az orosz próza. Regénypoétikai tanulmányok.* Akadémiai Kiadó, Budapest 1983.
- „Az *Ördögök* interpretációjának kérdéséhez", *Filológiai Közlöny*, 1988/3: pp. 125–147.

- „The Hermeneutical Poetical School in the Theory of Literature", *Studia Slavica Savariensia*, 1992/1.: pp. 45–51.

Kosztolányi D.: *Nyelv és lélek.* Szépirodalmi, Budapest 1971.

Kott, J.: *Kortársunk, Shakespeare.* Ford. Kerényi Grácia. Gondolat, Budapest 1970.

Kovács Á.:

- *Роман Достоевского. Опыт поэтика жанра.* Tankönyvkiadó, Budapest 1985.
- –V. Gilbert E. (társszerk.): *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletírók tanulmányai*. Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs 1994.
- (szerk.): *A szó poétikája*: = HELIKON. Irodalomtudományi Szemle XLV (1999) 1–2. sz.
- –Nagy I. (társszerk.): *A szótól a szövegig és tovább…* Tanulmányok az orosz irodalom és költészettan köréből. („Diszkurzívák") Argumentum Könyvkiadó, Budapest 1999.
- (szerk.) *Poétika és nyelvelmélet: válogatás A. Potebnya, A. Veszelovstkij és O. Frejdenberg elméleti műveiből. „Diszkurzívák".* Sor. szerk. Kovács Á. Argumentum, Budapest 2002.
- *Diszkurzív poétika.* Res poetica 3. Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém 2004.

Kroó K.: *Az irodalmi szöveg mint saját „próféciájának" beteljesítője és értelmezője. A szemantikai előreutalás költői szerkezete.* = Kovács–Nagy (szerk.) 1999: pp.67–114.

Kulcsár Szabó E.:

- *Az új kritika dilemmái. Az irodalomértés helyzete az ezredvégen.* Balassi Kiadó, Budapest 1994.
- *A megértés alakzatai.* Csokonai Kiadó 1998.
- *Irodalom és hermeneutika.* Akadémiai Kiadó, Budapest 2000.

Лотман, Ю.:

- *Структура художественного текста.* The Brown University Slavic Reprint Series. Brown Univ. Press, Providence, Rhode Island 1971
- *Риторика.* = Труды по знаковым системам. 12, Тарту 1981. pp. 3–28.
- *Текст как семиотическая проблема.* In: *Избранные статьи I–III,* T. 1. Таллинн 1992.
- *Культура и взрыв*, Москва 1992.
- *Лекции по структуральной поэтике: Введение. Теория текста.* Москва 1994. Magyarul:

Lotman, J.:

- *Szöveg, modell, típus*. Ford. Bánlaki V., Gránicz I., Istvánovits M., Köves E. és Lengyel Zs. Gondolat, Budapest 1973.

„A kultúrák kölcsönhatásának elméletéhez. Szemiotikai megközelítés" (Ford. Pálfi Á. és Bartos M.), *Kultúra és közösség* 6 (1989) pp. 3–14.

- *A retorika.* Ford. Nagy I. = Kovács Á. (szerk.): *„A szó poétikája”* = HELIKON LXV (1999)1–2. pp. 90–108.
- *Kultúra és intellektus. J. L. válogatott tanulmányai a szöveg, a kultúra és a történelem szemiotikája köréből.* „Diszkurzívák” Ford., szerk. Szitár K. Argumentum Kiadó, Budapest 2002.
- –Minc, Z. G.: *Irodalom és mitológia.* Ford. Mezősi M. (kiadatlan)

Mandelstam, O.: *Árnyak tánca. Esztétikai írások.* Vál., szerk. Erdődi G. Széphalom, Budapest 1992.

Meletyinszkij, J.: *A mítosz poétikája.* Gondolat, Budapest 1985.

Mezősi M.: „*ΠΟΙΗΣΙΣ:* Polyphony and Parody. Some Aspects of the Formation of Canons in Literature and Music” = *Textual Intersections in the Nineteenth Century: European Literatures, Histories, Arts* (konferenciaelőadás: University of Wales, Cardiff, 5–7 July 2001)

Nagy I.: „A szellem és a kéz: eltérő íráspoétikai paradigmák (Rozanov – Mandelstam – Cvetajeva)” = Kovács–Nagy 1999: pp. 495–528.

Pecz V.: *Sunkritiké tropiké tés poiéseós tón enkritón khronón tés hellénikés logotekhnías.* MTA Klasszika-Filológiai Osztály, Budapest 1913.

Petőfi S. J.–Bácsi J.–Benkes Zs.–Vass L.: *Szövegtan és verselemzés.* Pedagógus Szakma Megújítása Projekt Programiroda, Budapest 1993.

Потебня, А.:

- *Слово и миФ.* Москва 1989.
- *Költészet. Próza. A gondolat összesűrítése.* Ford. Horváth G. = Kovács Á. (szerk.): *A szó poétikája. HELIKON* XLV (1999)1–2. sz. pp. 36–54. [Потебня 1989: pp. 160–200.]
- *Теоретическая поэтика.* Москва 1990. Magyarul:
- Kovács Á. (szerk.): *Poétika és nyelvelmélet …* [lásd „IRODALOMELMÉLET”]

Propp, V. J.: *A mese morfológiája.* Ford. Soproni A. Osiris – Századvég, Budapest 1995.

Pross, W.: „Történeti módszer és filológiai kommentár” (ford. Rákai O.), *HELIKON* XLVI (2000) 4. sz.: pp. 540–563.

Pseudo-Longinos: *A fenségről: Διονυσίου ἢ Λογγίνου Περὶ ὕψους.* Görögül és magyarul. Ford. Nagy F. („Scriptores Graeci et Latini”) Akadémiai Kiadó, Budapest 1965.

Quintilianus, Marcus Fabius: *Institutionis oratoriae libri duodecim.* Ed. M. Winterbottom, 1970. (Ld. még The Perseus Project; ill. Packard Humanities Institute: PHI CD #5.3)

Péterfy J.: *Tragikum és tragédia.* In: P.J. *Vál. művei.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1983.

Ricoeur, P.:

- *Bibliai hermeneutika.* In: *Hermeneutikai füzetek 6.* Ford. Bogárdi Szabó I. és Mártonffy M. Hermeneutikai Kutatóközpont, Budapest 1995.

- *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok.* Ford. Angyalosi G. és mások. Osiris, Budapest 1999.
- *A kinyilatkoztatás eszméjének hermeneutikai megalapozása*

Sebeok, Th. A.: *A művészet előzményei*. Ford. Pléh Cs. Akadémiai Kiadó, Budapest 1983.

Шкловский, В. Б.: *Теория прозы*. Москва 1929.

Swirski, P.: „Genres in Action: The Pragmatics of Literary Interpretation", *Orbis Litterarum* 52 (1997): pp. 141–156

Szabolcsi B.: *Vers és dallam. Tanulmányok a magyar irodalom köréből.* Akadémiai Kiadó, Budapest 1972_2.

Szegedy-Maszák M.:

- *Világkép és stílus. Történeti-poétikai tanulmányok.* („Elvek és utak"). Magvető, Budapest 1980.
- *Minta a szőnyegen. A műértelmezés esélyei.* Balassi Kiadó, Budapest 1995: pp.

Szilágyi M.: „Filológia, irodalomtörténet, kanonizáció. Klasszikus módszertudat és új kihívások között", *HELIKON* XLVI (2000): pp. 564–572.

Szili J. (szerk.): *A strukturalizmus után. Érték, vers, hatás, történet, nyelv az irodalomtörténetben.* Akadémiai Kiadó, Budapest 1992.

Szilárd L.: *A karnevál-elmélet. Vjacseszlav Ivanovtól Mihail Bahtyinig.* Tankönyvkiadó, Budapest 1989.

Смирнов, И. П.: *На пути к теории литературы = Studies in Slavic Literature and Poetics Vol. X.,* pp. 6–29., 49–83. Ed. by J. J. Baak–A. G. van Holk–W.G. Weststeijn. Editions Rodopií B. V., Amsterdam 1987. Magyarul:

Szmirnov, I. P.: *Úton az irodalom elmélete felé.* Ford. Szilágyi Zsófia. = Kovács Á. (szerk.): *A szó poétikája. HELIKON* XLV (1999) 1–2. sz. [Смирнов 1987: pp. 109–150.]

Szondi, P.: *A modern dráma elmélete.* Ford. Almási M. Gondolat, Budapest 1979; Osiris, Budapest 2002_2

Tamás A.: *Töprengések az irodalmi értékről*. Budapest 1993.

Тынянов, Ю.:

- *Проблема стихотворного языка. Статьи.* Советский писатель, Москва 1965.
- *Поэтика. История литературы. Кино.* Издательство «Наука». Москва 1977. Magyarul:

Tinyanov, J.: *Az irodalmi tény.* Ford. Réthy Á., Soproni A. Gondolat, Budapest 1981.

Thomka B.:

- *Az irodalom elmélete I–V.* (sor.szerk.). JPTE – Jelenkor Kiadó, Pécs 1996–97.
- *Narratívák 1–3.* (sor.szerk.). Ford. Gács A., Hartvig G. és mások. Kijárat Kiadó, Budapest 1998–99.

1. *Képleírás. Képi elbeszélés.*
2. *Történet és Fikció.*
3. *A kultúra narratívái.*

Uszpenszkij, B.: *A kompozíció poétikája*. Ford. Molnár I. („Mérleg Könyvek") Budapest 1984.

Vajda A.: *Költészet és retorika.* Universitas Kiadó, Budapest 1998.

ВайскопФ, М.: *Сюжет Гоголя. МорФология. Идеология. Контекст.* Москва, Радикс 1993

Vigotszkij, L.:

- *Gondolkodás és beszéd.* Ford. Páll E.–Dr. Tóth T.-né. Akadémiai Kiadó, Budapest 1967. [1971_2]
- *Művészetpszichológia.* Ford. Csibra I. Kossuth Kiadó, Budapest 1968.

Wellek, R.–Warren, A.: *Az irodalom elmélete.* Ford. Szili J. Gondolat, Budapest 1972.

Weöres S.: *A vers születése. Meditáció és vallomás.* In: W. S.: *Egybegyűjtött írások 1–3.* Magvető, Budapest 1981_4: 1. köt., 219–259.

ESZTÉTIKA, FILOZÓFIA, HERMENEUTIKA

Almási M.: *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában.* T-Twins Kiadó, Budapest 1992.

Assmann, J.: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban.* Ford. Hidas Z. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest 1999.

Bacsó B. (szerk.): *Szöveg és interpretáció.* Cserépfalvi, Budapest 1991.

Balogh Z.: *A barokk* (egy az 1960-as évek végén–'70-es évek elején tartott előadás magnetofonfelvételének általam készített leirata; kiadatlan)

Bergyajev, Ny.: *A történelem értelme.* Ford. Szűcs O. Budapest, Aula Kiadó 1994.

Derrida, J.: *A szellemről.* Ford. Angyalosi G. és Babarczy E. Osiris, Budapest 1995.

Eco, U.: *Öt írás az erkölcsről.* Ford. Dorogi K. Európa, Budapest 1998.

Földényi F. L.: *A testet öltött festmény. Látogatások műtermekben.* Jelenkor Kiadó, Pécs 1998.

Frye, N.: *A Biblia igézetében.* = Hermeneutikai Füzetek 4. Vál., szerk. Fabiny T. Hermeneutikai Kutatóközpont, Budapest 1995.

Gadamer, H.-G.:

- *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata.* Ford. Bonyhai G. Gondolat, Budapest 1984.
- *Szöveg és interpretáció.* Ford. Hévizi Ottó. = Bacsó 1991: pp. 17–41.
- *A filozófia kezdete.* Ford. Hegyessy M. és Simon A. Osiris Kiadó, Budapest 2000.

Heidegger, M.:

- *Das denkerische Dichten als Wesenseröffnung des Menschseins. Auslegung des ersten Chorliedes aus der »Antigone« des Sophokles in drei Gängen. = Einführung in die Metaphysik.* Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1987. pp. 153–181. Magyarul:
- *Bevezetés a metafizikába.* Ford. Vajda M. („Matúra Bölcselet") Ikon Kiadó 1995.
- *A műalkotás eredete.* Ford. Bacsó B. („Mérleg Könyvek") Európa, Budapest, 1988.
- *Kant és a metafizika problémája.* Ford. Ábrahám Z.–Menyes Cs. Osiris („Horror Metaphysicae"), Budapest 2000.
- *Költemények. A gondolkodás tapasztalatából.* (Németül és magyarul) Ford. Keresztury D. Societas Philosophica Classica, Budapest 1995.
- *Lét és idő.* Ford. Vajda M., Angyalosi G., Bacsó B., Kardos A., Orosz I. Gondolat, Budapest 1989.
- „Mit jelent gondolkodni?" In: Bacsó, 1991: pp. 7–15.

Halász E.: *Nietzsche és Ady.* Ictus Kiadó 1995_2 (átdolg. kiad.)

Joós E.:

- *A Szépről és a Jóról.* Eötvös-füzetek [Új folyam] XV., Budapest 1990.
- *Isten és Lét. Körséta Heidegger, Kierkegaard, Nietzsche és más filozófusok társaságában.* Pallwest Kiadó, Budapest 1991.

Kierkegaard, S.: *A közvetlen erotikus stádiumok avagy a zenei erotikus. = Vagy-vagy.* Ford. Dani T. Budapest, Gondolat, 1978: pp. 61–176.

Konersmann, R.: *A szellem színjátéka: történeti szemantika mint filozófiai jelentéstörténet.* Spatium 4. Ford. Kelemen Pál. Kijárat Kiadó, Budapest 2003.

Mezősi M.: 'The Making of "Homo Digitalis" as an Aftermath of the Collapse of Past Totalities' (konferenciaelőadás) = *Approaching a New Millennium – Lessons from the Past, Prospects for the Future.* Proceedings of the 7th Conference of the International Society for the Study of European Ideas (ISSEI). 14–18 August 2000, University of Bergen, Norway. CD-ROM. Eds.: D. Apollon, O.-B. Fure and L. Svåsand. Publ. by the HIT Centre, University of Bergen: Bergen 2000

Neumer K.: *Gondolkodás, beszéd, írás.* Kávé Kiadó, Budapest 1998.

Nietzsche, Fr.:

- *A tragédia születése.* Ford. Kertész I. Európa („Mérleg Könyvek"), Budapest 1986.
- *Így szólott Zarathustra. Könyv mindenkinek és senkinek.* Ford. Kurdi I. Osiris Kiadó, Budapest 2000.
- *A vidám tudomány.* Ford. Romhányi Török G. Holnap Kiadó, Budapest 1997.
- *Adalék a morál genealógiájához.* Ford. Romhányi T. G. Holnap Kiadó, Budapest 1996.
- *A morál genealógiájához.* Ford. Vásárhelyi Szabó L. Pannon Pantheon,Veszprém 1998.

- *Emberi – túlságosan is emberi. Könyv szabad szellemű embereknek I–II.* Ford. Romhányi Török G. Szukits Könyvkiadó 2000.
- *Ecce homo.* Ford. Horváth G. Göncöl Kiadó, Budapest 1997.
- *Retorika.* = Thomka B. (szerk) IV 1997: pp. 5–49.
- *A történelem hasznáról és káráról.* Ford. Tatár Gy. Akadémiai Kiadó, Budapest 1989.
- *Az értékek átértékelése.* Ford. Romhányi Török G. Holnap Kiadó, Budapest 1998_3.
- *Virradat. Gondolatok az erkölcsi előítéletekről.* Ford. Romhányi Török G. Holnap Kiadó, Budapest 2000.
- *Bálványok alkonya; Nietzsche kontra Wagner.* Ford. Romhányi Török G. Holnap Kiadó, Budapest 2004
- *A görög irodalom története,* I. és II. rész (részletek, ford. Vajda K.) = (pp. 21–37.):

Nyíri Kr.–Szécsi G. (szerk.): *Szóbeliség és írásbeliség. A kommunikációs technológiák története Homérostól Heideggerig.* Áron Kiadó, Budapest 1998.

Plato, *Symposium.* Ed. by K. J. Dover (»Cambridge Greek and Latin Classics«), Cambridge: Cambridge Univ. Press 1984_3

Platón *Összes művei I–III.* Európa Kiadó, Budapest 1984.

Ricoeur, P.: *Fenomenológia és hermeneutika.* Ford. Mezei B. Kossuth, Budapest 1997.

Sesztov, L.: *Dosztojevszkij és Nietzsche – a tragédia filozófiája.* Ford. Patkós É. Európa Kiadó, Budapest 1991.

Steinmetz, D. C.: „A prekritikai írásmagyarázat elsődlegessége". In: *Paradigmaváltások a Biblia értelmezésében:* Hermeneutikai Füzetek 1. Szerk. Fabiny T. Hermeneutikai Kutatóközpont, Budapest 1994.

ZENEESZTÉTIKA, ZENESZEMIOTIKA

Dahlhaus:

- *Az abszolút Zene eszméje.* Ford. Zoltai D. Typotex 2004.
- –H. H. Eggebrecht (társszerz.): *Mi a zene?* Ford. Nádori L. Osiris, Budapest 2004.

Darvas G.: *A zene anatómiája.* Zeneműkiadó, Budapest 1974.

Donington, R.: *A barokk zene előadásmódja.* Ford. Karasszon D. Zeneműkiadó, Budapest 1978.

Einstein, Alfred: *A zenei nagyság.* Ford. Kerényi G. („Mérleg Könyvek") Európa, Budapest 1990.

Elias, N.: *Mozart: egy zseni szociológiája.* Ford. Győri L. („Mérleg Könyvek") Európa, Budapest 2000.

Fodor G.:

- *Zene és dráma.* Magvető, Budapest 1974.

- *Zene és színház.* Argumentum Kiadó, Budapest 1998.
- *A Mozart-opera világképe.* Budapest 2002

Hildesheimer, W.: *Mozart.* Budapest 1985.

Hoffmann, E. Th. A. *Válogatott zenei írásai.* Szerk. és ford. Várnai P. Zeneműkiadó, Budapest 1960.

Hughes, Sp.: *Mozart operakalauz.* Ford. Tallián T. Zeneműkiadó, Budapest 1976

Kárpáti J.:

- Kovács J.–Kroó Gy.–Pándi Marianne–Somlyó Gy. (társszerz.): *Mozart operái.* Zeneműkiadó, Budapest 1956.
- *Tánc a mennyei barlang előtt. Zene és mítosz a japán rituális hagyományban (A kagura).* Kávé Kiadó, Budapest 1998.

Lang, P. H.: *Az opera. Egy különös műfaj története.* Zeneműkiadó, Budapest 1980.

Лосев, А.: *Музыка как предмет логики = Форма, стиль, выражение.* Москва 1995: стр. 405–602.

Monelle, R.: *Linguistics and Semiotics in Music.* Contemporary Music Studies, Vol. 5, Harwood Academic Publishers 1992

Pernye A.: *Hét tanulmány a zenéről.* („Elvek és utak") Magvető, Budapest 1973.

Rosen, Ch.: *A klasszikus stílus: Haydn, Mozart, Beethoven.* Ford. Komlós Katalin. Zeneműkiadó, Budapest 1977.

Sadie, S. (szerk.): *Mozart. Grove monográfiák.* Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1987.

Ujfalussy J.: *Zenéről, esztétikáról.* Zeneműkiadó, Budapest 1980.

BIZÁNC ÉS A RÉGI OROSZ MŰVÉSZET

Алпатов, М. В.: *Древнерусская иконопись.* Издательство «Искусство», Москва 1974.

Bank, A. V.: *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums.* Transl. fr. the Russian by Lenina Sorokina. Aurora Art Publ., Leningrad 1985$_2$

Бычков, В. В.: *Византийская эстетика.* Издательство «Искусство», Москва 1977. Magyarul:

Bicskov, V.: *A bizánci esztétika.* Ford. Katona E. Gondolat, Budapest 1988.

Chadwick, H.–Evans, G. R.: *A keresztény világ atlasza.* Ford. Pálvölgyi E. Helikon, Budapest 1993.

Флоренский, П. А.: *Иконостас, Богословские Труды IX.,* Москва 1972. Magyarul:

Florenszkij, P.:

- *Az ikonosztáz.* Ford. Kiss I. Corvina, Budapest 1988.

• „Szentségek és szertartások” = *Kultúra és közösség* 6 (1989): pp. 31–39. Ford. Kiss I.
Foss, Cl.–Magdalino, P.: *Róma és Bizánc.* Ford. Zsolt A. Helikon („A múlt születése”), Budapest 1990.
Лихачев, Д. С.: *Культура Руси времени Андрея Рублева и ЕпиФания Премудрого.* Издательство Академии Наук СССР, Москва–Ленинград 1962. Magyarul:
Lihacsov, D.: *Oroszország kultúrája a reneszánsz hajnalán.* Ford. Sztepanov Pr. és Sády E. Gondolat, Budapest 1971.
Сергеев, В.: *Рублев.* Издательство «Молодая Гвардия», Москва 1981. Magyarul:
Szergejev, V.: *Rubljov.* Ford. Soproni A. Gondolat, Budapest 1987.

MITOLÓGIA, ÓKORTUDOMÁNY

The Classics Page at Ad Fontes Academy: http://patriot.net/~lillard/cp/
The Perseus Project: http://www.perseus.tufts.edu/
PHI CD #5.3: Packard Humanities Institute, Los Altos, California 92717 U.S.A
Thesaurus Linguae Graecae: The TLG Project, University of California Irvine 1972ff.
Ehrenberg, V.: *Sophocles and Pericles.* Oxford 1954
Eliade, M.:
• *Az örök visszatérés mítosza avagy a mindenség és a történelem*. Ford. Pásztor P. Európa, Budapest 1993.
• *Vallási hiedelmek és eszmék története I–III.* Ford. Saly N. Osiris Kiadó, Budapest 1995–96.
• *A szent és a profán. A vallási lényegről.* Ford. Berényi G. Európa („Mérleg Könyvek”), Budapest 1996.
Eustathios: *Commentarii ad Homeri Iliadem et Odysseam, ad fidem exempli Romani [editi].* Leipzig 1825–30
Frazer, J.G.: *Az aranyág.* Vál. Bodrogi T. Ford. Bodrogi T. és Bónis Gy. Gondolat, Budapest 1965.
Goheen, R.F.: *The Imagery of Sophocles' Antigone.* Princeton: Princeton University Press 1951
Kerényi K.:
• *Prótogonos Koré.* = *Homérosi himnuszok.* Kétnyelvű klasszikusok. B. szövegek VI. Officina, Budapest 1941. pp. 7–75.
• *Görög mitológia. I. Történetek az istenekről és az emberiségről II. Hérósztörténetek.* Németből ford. Kerényi Gr. Gondolat, Budapest 1977.
• *Hermés, a lélekvezető.* („Mérleg Könyvek”) Európa, Budapest 1984.

Kirk, G. S.: *Myth: Its meaning and Functions in Ancient and Other Cultures.* Cambridge University Press–University of California Press 1973

Kitto, H.D.F.:

- *Form and Meaning in Drama.* London 1958
- *Greek Tragedy.* London 1961_3
- *Poiesis: Structure and Thought.* Berkeley and Los Angeles 1966

Kott, J.: *Istenevők. Vázlatok a görög tragédiáról.* Ford. Fejér I. Európa, Budapest 1998.

Loszev, A.: *A mítosz dialektikája.* Ford. Goretity J. Európa, Budapest 2000.

- *Mi a mitológia? Tanulmányok a homérosi himnuszokhoz.* Szépirodalmi, Budapest 1988.
- *Misztikus születések. Tanulmány néhány beavatástípusról.* Ford. Saly N. Európa, Budapest 1999.

Mitológiai Enciklopédia I–II. Főszerk. Sz. A. Tokarev. Gondolat, Budapest 1988.

Otto, W. F.: *Dionysos. Mythos und Kultus.* Leipzig 1939

Rehm, R.: *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy.* Prineton: Princeton University Press 1996_2

Ritoók Zs.: *A görög énekmondók.* Akadémiai Kiadó, Budapest 1973.

Szondi L.: *Káin, a törvényszegő. Mózes, a törvényalkotó.* Németből ford. Mérei V. Gondolat, Budapest 1987.

PSZICHOLÓGIA ÉS IRODALOMTUDOMÁNY

Bettelheim, Br.: *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek.* Budapest 1985_2.

Bókay A.–Erős F. (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány.* Szöveggyűjtemény. Filum Kiadó, Budapest 1998.

Bolen, J. Sh.: *Bennünk élő istennők.* Ford. dr. Karczag J. Stúdium Effektíve Kiadó, Debrecen 1997.

Földényi F. L: *Melankólia.* Akadémiai Kiadó, Budapest 1992_2.

Füst M.: *Szexuállélektani elmélkedések.* Helikon, Budapest 1986.

Laing, R. D.:

- *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness.* Penguin-Pelican Books 1970_5
- *Self and Others.* Penguin-Pelican Books 1971_3
- *The Facts of Life.* Penguin Books 1977_2
- *The Politics of Experience* and *The Bird of Paradise.* Penguin Books 1977_{11}
- *Bölcsek, balgák, bolondok.* Ford. Tandori D. és Tandori Á. Európa, Budapest 1990.

TÖRTÉNETÍRÁS, TÖRTÉNETTUDOMÁNY, SZOCIOLÓGIA

Balogh Z.: „*Polányi Károly: Az archaikus társadalom és a gazdasági szemlélet*” = Medvetánc I (1980): pp. 5–21.

Bibó I.:

- *Válogatott tanulmányok I–III.* Magvető, Budapest 1986.
- *Vál. tan. IV [1935–1979].:* Magvető, Bp. 1990.

Elias, N.: *A szociológia lényege.* Ford. Berényi Gábor. Napvilág Kiadó, Budapest 1999.

Gecse G.: *Bizánctól Bizáncig. Epizódok az orosz pánszlávizmus történetéből.* Interetnica Alapítvány, Budapest 1993.

Heller, M.:

- *Az orosz birodalom története. Orosz történelem I.* Ford. Balogh M. és Páll E. Osiris Kiadó – 2000, Budapest 1996.
- Nyekrics, A. (társszerz.): *A Szovjetunió története. Orosz történelem II.* Ford. Kiss I. Osiris Kiadó – 2000, Budapest 1996.

Карамзин, Н.: *История государства российского.* I–IV. Kaluga: Золотая аллея 1993.

Krausz T.–Szvák Gy.–Béládi M. (szerk.): *Fejlődés-tanulmányok. Az orosz történelem egyetemessége és különössége.* Sorozatszerk.: Béládi L., Kollár Z., Magyar Gy., Marton I., Miszlivetz F., Szentes T. ELTE ÁJTK, Tud. Szocializmus Tanszék, Budapest 1982.

Montesquieu: *A rómaiak nagysága és hanyatlása.* Ford. Szávai J. Magyar Helikon, Budapest, 1975

Szilágyi Á: *A negyedik Oroszország. Az orosz nacionalizmus családfája*. Szemelvénygyűjtemény. Budapest 1989.

Szkrinnyikov, R.: *Az orosz birodalom születése.* Ford. Szili S. Maecenas 1997.

Szvák Gy.: *Moszkóvia és a Nyugat*. Magvető, Budapest 1988.

Tallár F.: *Utópiák igézetében – „Sajátos orosz fejlődés” és az orosz regényforma a XIX. század első felében.* Magvető, Budapest 1984.

The Historians' History of the World. Vol. XXVII, Encyclopaedia Britannica Inc. 1926

Török E.: *Avvakum és az orosz egyházszakadás.* = *Avvakum protopópa önéletírása* 1971: pp. 115–128. (Utószó)

LEVELEK, EMLÉKIRATOK, VISSZAEMLÉKEZÉSEK

Bojti J.–Papp M. (szerk.): *Modeszt Muszorgszkij – Levelek…* (Ld. „MUSZORGSZKIJ – Dokumentumok”, 1. tétel)

Bourgogne, A. J. B. J.: *[Bourgogne] strázsamester emlékezései.* Ford. Hap B. Európa Kiadó, Budapest 1986.

Достоевский, Ф.: *Публицистика и письма.* = *Полное собрание сочинений в тридцати томах.* Тт. XVIII–XXX. Академия Наук СССР, Институт Русской Литературы (Пушкинский Дом). Издательство «Наука», Ленинград 1984.

Iglói E.–Misley P. (szerk.): *Жизнеописание протопопа Аввакума.* = *Древнерусская художественная проза.* Tankönyvkiadó, Budapest 1977: pp. 247–264. Magyarul: *Avvakum protopópa önéletírása. Jepifanyij szerzetes önéletírása.* Ford. Juhász J. Magyar Helikon, Budapest 1971.

Рейзен, М.: *АвтобиограФические записки. Статьи, воспоминания.* Москва 1980.

Rimszkij-Korszakov, Ny.: *Muzsikus életem krónikája.* Ford. Legány D. Budapest–Ungvár 1974.

Saljapin, F. I.: *Ifjúságom.* Budapest 1960.

Shostakovich, D., *Testimony – The Memoirs of Dmitri Shostakovich* as Related to and Ed. by Solomon Volkov, New York 1979

LEXIKONOK, SZÓTÁRAK

A Greek-English Lexicon compiled by H. G. Liddell and R. Scott, revised by Sir H. J. Jones and R. McKenzie. With a Supplement. Oxford at the Clarendon Press 1940$_9$. New Impr.: 1992

A Latin Nyelv Szótára. Összeáll. Dr Finály H. Budapest, Franklin Társulat, 1884. [Reprint kiad.: Editio Musica, Budapest 1991.]

Antik Lexikon. Főszerk.: Szepes E. Corvina, Budapest 1993. [A Lexikon der Antike 1987-es kiad. bőv. átdolg.]

Даль, Вл. И.: Толковый Словарь Живаго Великорусскаго Языка I–IV, С.-Петербург-Москва 1880–1883. Факс.: Москва, «Русский Язык» 1989.

Lexikon der Antike. Hrsg. von J. Irmschler. VEB Bibliographisches Institut Leipzig 1984.

Ókori Lexikon I–II. Szerk.: Pecz V. Budapest, Franklin-Társulat, 1902. [Facsimile kiadás: Könyvért. Váll., Budapest 1984]

Oxford Latin Dictionary. Fascicles I–VIII: Oxford at the Clarendon Press 1968–82

Világirodalmi Lexikon 1–18., Kieg. Kötet: 19. Főszerk.: Király I., Szerdahelyi I. Akadémiai Kiadó, Budapest 1970–1996.

EGYÉB MŰVEK

Dosztojevszkij, F. M.:
- *Tanulmányok, vallomások*. Budapest 1985.
- *A történelem utópikus értelmezése.* Ford. Patkós É., Sisák G., Szabó T. („Horror metaphysicae") Osiris, Budapest 1998.
- *Kell-e nekünk Európa?* Ford. V. Tóth L. Budapest 1999.

Hamvas B.:
- *Patmosz* I–III. Hamvas Béla életműkiadás, Budapest 1992.
- *Tabula Smaragdina. Mágia Szutra.* Hamvas Béla életműkiadás, Budapest 1994.

Karinthy Fr.: *Így írtok ti I–II.* Szépirodalmi, Budapest 1979.

Weöres S.:
- *Egybegyűjtött írások I–III.* Magvető Könyvkiadó, Budapest 1981.
- *A teljesség felé.* Tericum Kiadó, Budapest 1995.

KOTTÁK JEGYZÉKE

Мусоргский, М.:

- *Полное собрание сочинений I–VIII.* Редакция П. Ламма. Государственное Музыкальное Издательство, Москва–Universal Edition A.G. Wien 1931. (ÖK: összkiadás, befejezetlen)
- *Полное собрание сочинений I–VIII.* Редакция А. Дмитриева и А. ВульФсона. Издательство «Музыка», Ленинград 1976. (A fenti javított kiadása)
- *Хованщина.* Народная музыкальная драма в пяти действиях. A szerzői autográfok alapján helyreállította és hangszerelte Bojti János. Budapest 2000. (Kézirat. Kiadatlan.) Tartalmazza a *Hovanscsina* teljes szerzői anyagát, beleértve a még Muszorgszkij életében meghangszerelt részleteket is:
- *Márfa dala,* 3. felv. (szerzői partitúra): ÖK VII. köt., 2. füzet
- *Sztreleckar,* 3. felv.: a partitúra kiadatlan; az autográfot a szentpétervári Állami Közkönyvtár kézirattárában őrzik (502. fond, No. 52).
- *Хованщина* (zongoraletét: ÖK II. köt.)
- *Хованщина.* Народная музыкальная драма в пяти действиях для пения в сопровождении Фортепьяно. Сочинение окончено и оркестровано Н. Римским-Корсаковым. Москва, 1960. [Bef. és hgsz. N. Rimszkij-Korszakov]
- *Хованщина.* Народная музыкальная драма в пяти действиях для пения в сопровождении Фортепьяно. Сочинение окончено и оркестровано Н. Римским-Корсаковым. Издательство «Музыка», Москва 1973.
- *Хованщина.* Народная музыкальная драма в пяти действиях. Редакция П. Ламма. Инструментовка Д. Шостаковича. Москва 1963. [Közreadta P. Lamm, hgsz D. Sosztakovics]
- *Картинки с выстаыки для Фортепиано.* Издательство «Композитор», Санкт-Петербург 1993

Mussorgskij, M.:

- *Bilder Einer Ausstellung.* Urtext. Nach dem Autograph herausgegeben von Petra Petra Weber-Bockholdt. Fingersatz von Klaus Schilde. G. Henle Verlag, München 1992
- *Bilder Einer Ausstellung* für Klavier. Urtext. C. F. Peters – Frankfurt
- *Boris Godunoff.* Bearbeitet und instrumentiert von N. Rimsky-Korssakoff. (Zongorakivonat) W. Bessel and Co., Paris 1908
- *Boris Godunow.* (1874, zongorakivonat) Edition Breitkopf Nr. 8563. Breitkopf and Haertel, Wiesbaden. Paris 1954_2

DISZKO- ÉS KINEMATOGRÁFIA

Mussorgsky, M.:

- *Boris Godunov* S3K 45763 (CD). „Eredeti" változat: tart. az 1874-es szerzői kiadás anyagán felül mindazt, amit Muszorgszkij saját kezűleg kihúzott az operából (a Vaszilij Blazsennij székesegyház előtti jel., stb.)
- *Boris Godunov.* Conducted by André Cluytens; Boris, Pimen & Varlaam sung by Boris Christoff. Rec.: 4–6, 12–15, 17–21 Sep, 1962, Salle Wagram, Paris. EMI Records.

3 LP 29 13023

CDs 7 47993 8

5 67877 2 (2002)

- *Boris Godunov.* Orchestra e Coro di Roma della Rai. Boris: Boris Christoff, dir. Arthur Rodzinsky. Rec.: Rome, Dec 10, 1952

2 CDs G.O.P. 66 316

- *Boris Godunov.* Conducted by N. Golovanov; Boris sung by Mark Reizen. Rec.: Bolshoi Theatre, Moscow 1948. 2 CDs: LRC 01092–2
- *Boris Godunov.* The Royal Opera House, Covent Garden production by Andrei Tarkovsky. DECCA, 071 409–3 (2 VHS)
- *Boris Godunov.* Mint fent. PHILIPS, 075 089–9 (2 DVD)
- *Khovanshchina.* Pavel Lamm kiadása után, Dm. Sosztakovics hgsz. Bef. Igor Sztravinszkij. Deutsche Grammophon, 429758–2 (CD). Tart. két részletet Muszorgszkij hgsz.-ében: Márfa dalát és a sztrelecek dorbézolását: III. felv.
- *Khovanshchina.* Chorus and Orchestra of the Sofia National Opera. Conducted by Emil Tchakarov. Sony (CD)
- *Khovanshchina.* Kirov Opera and Orchestra. St-Petersburg. Conducted by Valery Gergiev. Philips (CD). A *Hovanscsina* teljes ránk maradt anyagát tartalmazza (Az írnok és a moszkvai nép jelenetét: I. felv., Golicin és a lelkész jelenetét: II. felv., Kuzka és a sztrelecek „Pletykadalát": III. felv.)
- *Khovanshchina.* (A fenti hangfelvétel VHS- ill. DVD-felvétele)
- *Khovanshchina.* Orch. by D. Shostakovich and I. Stravinsky. Cond. By Claudio Abbado. From the Vienna State Opera 1989. 2 DVDs

Мусоргский, М.: *Хованщина.* I K–16 33C10 05109–16(a). Bef. és hgsz. N. Rimszkij-Korszakov.

Az egykori Szovjetunióban mindkét Muszorgszkij-operából készült film. Rendezőjük Vera Sztrojeva volt:

- *Борис Годунов,* 1955.
- Хованщина, 1959.

A SZERZŐNEK A TÉMAKÖRBEN MEGJELENT PUBLIKÁCIÓI

- 'The Function of the Mass-Scenes and Dialogues in Musorgsky's *Khovanshchina*'. Studia Slavica Savariensia (1992/1), pp. 64–69.
- 'The Boris Godunov-Problem'. Studia Slavica Savariensia (1994/2.), pp. 186–192.
- 'A Love-Affair and its Political Perspective: the Genre of Pushkin's Chronicle Play'. Slavica XXVII (1995), pp. 97–101.
- ' "Divine judgement" in *Boris Godunov*'. Studia Slavica Savariensia (1996/1–2).
- 'Inserted Narratives in *Boris Godunov*'. Slavica XXVIII (1997), pp. 49–53.
- 'The Dignity of History: the Figure of a Chronicler'. Studia Russica XVI (1997), pp. 266–272.
- 'History and the Political Ethos Represented on Pushkin's Stage: the Dramatic Poet and the Historian'. Studia Russica XVI (1997), pp. 247–265.
- Caryl Emerson–Robert William Oldani: *Modest Musorgsky and Boris Godunov. Myths, Realities, Reconsiderations.* Cambridge: Cambridge University Press, 1994. Helikon – Irodalomtudományi Szemle. Budapest, 1999/1–2. 295–297. (könyvrecenzió)
- *Kanonizált történelem és a költői hagyomány. A „zavaros idők" krónikásai: Puskin és Muszorgszkij*. 290 o. Aula Kiadó, Budapest 1999.
- S. Dalton-Brown: *Pushkin's Evgenii Onegin*. Bristol: Bristol Classical Press, 1997. *Canadian Slavonic Papers* Vol. 42, No. 3 Sept. 2000, 366–7. (könyvrecenzió)
- 'Puškin's "Virtual Scene". Some Aspects of Puškin's Historiography. *Boris Godunov* as the Trivium on the Way to the Polyphonic Novel'. Slavica XXXII (2003), pp. 165–173.
- 'It Was from Love He Blabbed to Me!' Re-Constructing Puškin's Romantic Tragedy: The Poetics and Poesis of Provocation. The pre-texts within the text of *Boris Godunov.* Slavica XXXIII (2004), pp. 153–160.
- *'Borisz Godunov:* a drámától a regény felé. Puskin drámai krónikájának műfajpoétikai olvasata.' In: *Puskintól Tolsztojig és tovább…. Diszkurzívák 5.* Argumentum Kiadó, Bp. 2005., 129–159.
- 'A „Borisz Godunov-szüzsé": történet(és)írás. Az autoritatív elbeszéléstől a művészi szkepszisig: Karamzin, Puskin és Muszorgszkij feldolgozásai'. Literatura (2005)
- A dráma válsága – vagy drámaiatlan-e a történelmi játék? Egy szlavista műfajpoétikai szkholionjai Peter Szondi drámaelméletéhez. Literatura

TARTALOM